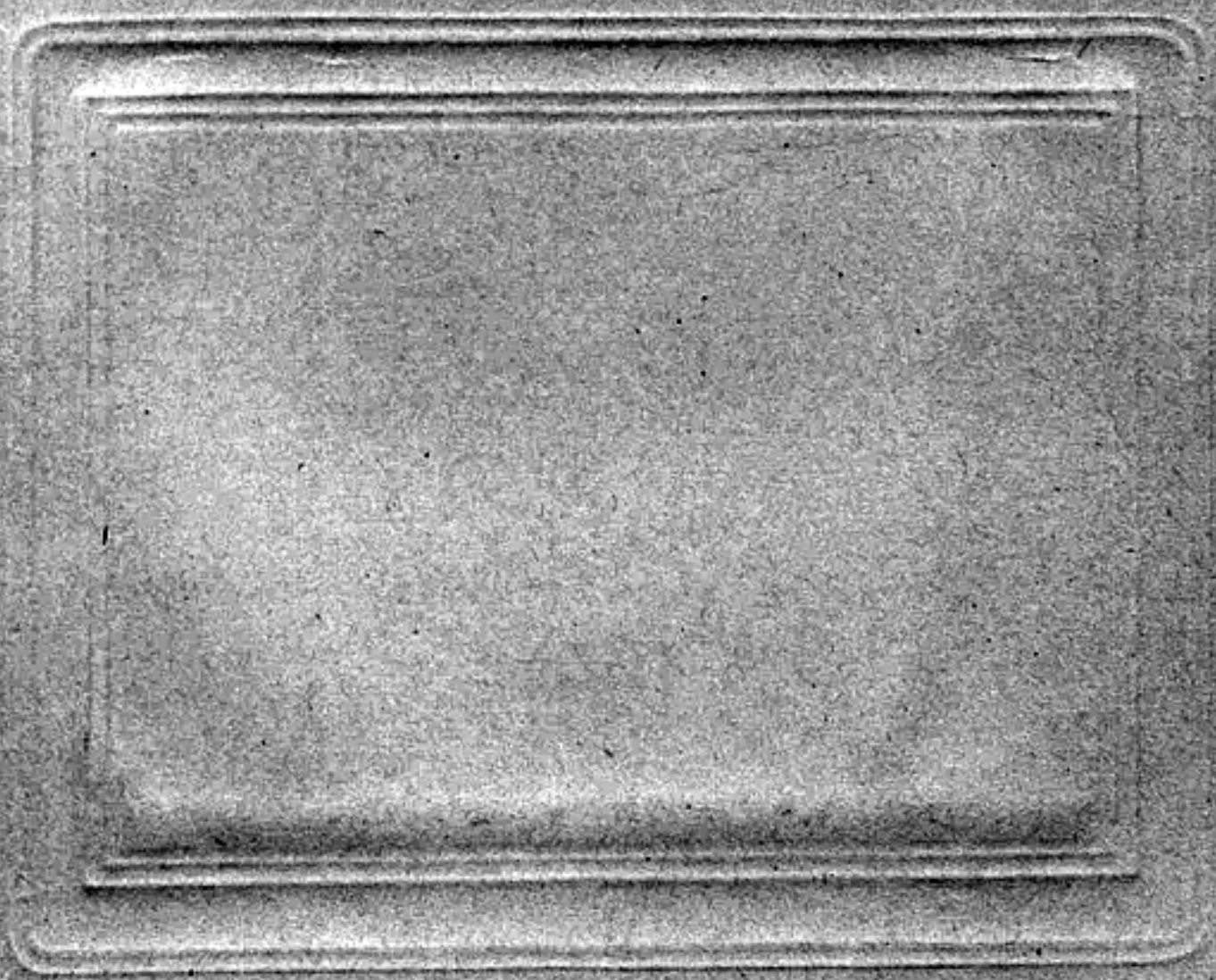
ИСКУССТВО КИНО

2
1952



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 2
ФЕВРАЛЬ
1952

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. Больше фильмов хороших и разных! . . . 3
Л. Ошанин. Мы за мир! 10

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Г. Гребнер. Штурм Измаила 14

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

В. Шкловский. Заметки сценариста 78
И. Маневич. О жизненном фоне и художественной детали в сценарии и фильме 83

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

В. Хохряков. Работа над образом современника . . . 92
Л. Косматов. Цвет в искусстве оператора 102

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

В. Скатерщиков. Идейность и художественность . . . 108

ЗА РУБЕЖОМ

Б. Поспелов, И. Романов. Киноискусство японского народа 116
А. Брагинский. Демократическое кино Франции против поджигателей войны 122

Информация. В Секторе истории кино Института истории искусств Академии наук СССР 128

На обложке кадр из фильма «Мы за мир»

ГОСКИНОИЗДАТ
МОСКВА

МОСКВА
ГОСКИНОИЗДАТ

СОДЕРЖАНИЕ

СОЮЗ СОВЕТСКИХ ОБЩЕСТВ ДРУЖБЫ С СССР

КНО
КИНО
ИСКАССТВО

БОЛЬШЕ ФИЛЬМОВ ХОРОШИХ И РАЗНЫХ!

Больше четверти века тому назад, точно «приказ по армии искусств», прозвучали слова Маяковского, обращенные ко всем поэтическим силам советской страны. Лучший, талантливейший среди поэтов нашей Советской эпохи призывал:

«Давайте работать
до седьмого пота
над поднятием количества,
над улучшением качества!»

Яркие, незабываемые строчки его «Послания» — лаконичные, как математические формулы, содержательные, как афоризмы, и действенные, как политические призывы, — превратились в крылатые слова, вросли в нашу речь и приводятся нами во многих случаях жизни:

«А мне
в действительности
единственное надо —
чтоб больше поэтов
хороших
и разных!»

Однако, часто цитируя слова любимого поэта, не все и не всегда вникают в глубокий смысл всего произведения, откуда они извлечены, и нередко забывают, что огромная сила этой поэтической формулы заключается именно в особой спаянности всех ее слов, в том, что задачу поднятия количества творческой продукции Маяковский не отрывал от задачи повышения качества.

Об этом, в частности, забыли некоторые наши писатели и кинематографисты, принимавшие участие в обсуждении тематического плана подготовки сценариев художественных фильмов на 1952 — 1953 гг. Общая схема их рассуждений, распространенных в тех или иных вариантах, примерно такова:

«Если мы хотим, чтобы появилось пять хороших картин, необходимо выпустить пятнадцать фильмов, а для этого надо заказывать пятьдесят сценариев...»

Как это ни странно, подобные расчеты (уточним, что речь идет не о резервах, страхующих нормальный процесс кинопроизводства) приводились при обсуждении тематического плана и в Московском Доме кино и в комиссии по кинодраматургии Союза советских писателей,

а также на проведенном недавно Министерством кинематографии СССР Всесоюзном совещании молодых творческих работников советского кино.

Представители этой точки зрения, правильно указывая на единство задач количественного и качественного подъема нашей кинематографии, совершенно неправильно истолковывали сущность этого единства. Увеличение количества выпускаемых фильмов они объявляли обязательной **предпосылкой** и непременным **условием** создания кинопроизведений высокого качества.

Ничего, кроме вреда, не могут принести кинематографии такие рассуждения при всей их кажущейся внешней логичности.

В самом деле, что кроется за ними?

Ведь если согласиться, что значительное кинопроизведение может появиться на свет не иначе, как с почетным эскортом слабых, посредственных фильмов, то к чему же «работать до седьмого пота над улучшением качества»? Как ни старайся, но качество — это всего лишь какой-то весьма незначительный процент от количества. А посему стоит, мол, только расширить кинопроизводство, как хороший фильм возникнет механически, сам собой, так сказать, по процентной норме, по законам статистики...

Понимание действительных закономерностей развития советского киноискусства, конечно, не имеет ничего общего со смехотворным представлением тех, кто объявляет качество прямым и автоматическим результатом увеличения количества выпускаемых фильмов.

Так «бороться» за хороший фильм, значит, по сути дела, обосновывать право на «средненькую» кинопродукцию и потакать всякого рода ремесленникам от искусства, которые все еще рассчитывают, что они «войдут в историю», хотя бы «как накладные расходы» на созданное кем-либо из подлинных мастеров.

Почему так ненавидел Маяковский «средненькие» стихи, «средненькие» вкусы?

Он всегда видел перед собой огромную цель — коммунизм — и в «Послании пролетарским поэтам» подчеркивал, что устремленность к этой цели и есть важнейший критерий оценки их творчества: *«Я меряю по коммуне стихов сорта́»*. Он сознавал сам и не уставал прививать им сознание величия цели, опасаясь, *«чтоб не обмелели наши души»*. Веря, что коммуна — это место, *«где будет много стихов и песен»*, он призывал своих поэтических современников *«класть в коммунову стройку слова-кирпичи»* и строго следил за тем, чтобы на такую стройку шел отборный, только добротный материал...

Да, нам нужно **больше** фильмов.

Но не любых, не каких-либо посредственных, а именно **хороших.**

Одной из особенностей коммунистического общества действительно является изобилие духовной культуры. Однако это понятие не только количественное — оно включает в себя и качественные определения.

Коммунистическая партия и советское правительство, неустанно заботясь о ссздании такого изобилия, о всемерном развитии советского искусства, одновременно воспитывают в нашем народе хорошие вкусы и высокую требовательность к художественным произведениям, вооружая его правильным пониманием подлинно эстетических ценностей.

Партия повседневно направляет кадры художественной интеллигенции на постоянное совершенствование мастерства, на создание замечательных, высокоидейных художественных произведений.

Советский народ особенно любит киноискусство. Именно в меру своей любви он и предъявляет особо высокие требования к кинодраматургам, режиссерам, актерам и всем творческим работникам кино, не желая мириться с фильмами посредственными и слабыми.

Выражая мнение народа, «Правда» в передовой статье «О требовательности в художественном творчестве» (9 января 1952 года) писала:

«Мастерам литературы и искусства надо помнить, что произведения скороспелые, неполноценные не нужны народу, они не могут удовлетворить его возросших художественных вкусов. Плохую услугу оказывают работникам литературы и искусства те критики, которые робко, несмело критикуют их недостатки, захваливают примитивные, посредственные произведения, бегло и поверхностно рассматривают важнейшие вопросы художественного мастерства, повышения качества творчества».

Низкий уровень кинокритики, являвшийся одной из причин выпуска слабых и порочных фильмов, несомненно способствовал недостаточно требовательному отношению отдельных мастеров кино к своему творчеству.

Без развернутого обсуждения жизненно важных, актуальных задач советского кино, без широкого обмена и борьбы мнений не может развиваться кинокритика, как не может процветать и кинотеория.

Тем отраднее отметить, что два последних наиболее значительных произведения советского киноискусства — фильмы И. Савченко «Тарас Шевченко» и М. Смирновой, С. Герасимова «Сельский врач» — вызвали более оживленные, чем прежде, отклики нашей прессы, привели к столкновению оценок, к борьбе мнений и выдвинули ряд острых проблем для широкого обсуждения.

Отдавая должное таланту Игоря Савченко, ярко проявившемуся в его посмертной работе, Мариэтта Шагинян в своей статье «Тарас Шевченко» («Известия», 18 декабря 1951 года) подметила и крупные недостатки фильма, подвергнув их критике резкой, но, в основном, справедливой.

При общей высокой оценке фильма «Сельский врач», принципиальная критика содержалась и в статье Николая Вирты «Произведение большой жизненной правды» («Советское искусство» 16 января 1952 года).

Статьи М. Шагинян, Н. Вирты и ряда других авторов, писавших о «Тарасе Шевченко» и «Сельском враче» и вскрывших в этих интересных и крупных произведениях серьезные упущения и промахи их авторов, поднимают уровень нашей кинокритики, содействуют укреплению в кинематографии духа нетерпимости к недостаткам, помогают дальнейшему развитию нашего киноискусства и творческому росту его мастеров.

Плохую услугу авторам и постановочным коллективам фильмов «Тарас Шевченко» и «Сельский врач», а также и всем кинодраматургам и режиссерам оказала «Литературная газета», поместив рецензии, которые безоговорочно захваливали эти фильмы, оправдывали и по существу брали под защиту свойственные им недостатки.

Между тем, вдумчивый, конкретный анализ этих фильмов (и особенно присущих им недостатков), который только начат первыми критическими откликами и несомненно будет еще продолжен, расширен и углублен, может и должен двигать вперед теорию киноискусства и помогать его творческой практике.

Так, в статье «Фильм о великом народном поэте» («Правда», 20 декабря 1951 года) Олесь Гончар отметил, что действительно не все одинаково хорошо удалось в талантливом кинопроизведении о Шевченко — некоторые сцены получились художественно неубедительными, важнейшие для идейной полноты фильма образы Чернышевского и Добролюбова по существу не раскрыты. Вместе с тем, анализируя материал фильма, автор писал о том, как важен для художественного произведения умелый отбор наиболее типичного, существенного, главного и характерного из биографий замечательных людей нашей Родины.

В ряде статей подняты вопросы о настоятельной необходимости широкого показа в фильмах жизненной среды и воспроизведения атмосферы, в которой действуют герои, об особой важности углубленной разработки образов, о повышенных требованиях к построению диалога, о неразрывной связи идейности и художественности в произведениях искусства социалистического реализма и т. д. Некоторым из вопросов, поднятым в процессе обсуждения фильмов «Тарас Шевченко» и «Сельский врач», посвящены, в частности, публикуемые в этом номере нашего журнала статьи В. Шкловского, И. Маневича, В. Скатерщикова.

Нашей кинокритике необходимо стать подлинно принципиальной и более действенной. Она должна воспитывать в каждом художнике советского киноискусства взыскательное отношение к своему мастерству, непримиримость к собственным недостаткам, должна поддерживать неугасимое стремление к идейной чистоте и жизненной правде художественного творчества, к созданию все более и более совершенных кинопроизведений, достойных нашего великого советского народа.

* * *

Нельзя составить ясного и правильного представления об истинных успехах всего советского киноискусства, если ограничиться лишь простым суммированием удач кинопроизведений, взятых изолированно одно от другого.

Недостаточно, чтобы каждый фильм был **хорош** сам по себе — надо, чтобы все они, рассматриваемые в совокупности, были как можно более **разными.**

Буржуазные эстеты, формалисты никогда не переставали клеветать на советское искусство, утверждая, будто существование единого, ненавистного им метода социалистического реализма обрекает наших мастеров на унылое однообразие, на творческую монотонность, на подчинение стандарту, обесценивающему богатство выразительных средств.

Жизнь жестоко посмеялась над клеветниками.

Капиталистический принцип организации кинопроизводства давно уже автоматизировал, то есть задушил настоящее творчество, заменив его уродливым разделением (рассечением) труда роботов, обслуживающих голливудский конвейер и выпускающих серийную кинопродукцию.

Искусство социалистического реализма не только не ведет к единообразию, а, наоборот, вооружая художников самым передовым, самым всеобъемлющим мировоззрением, открывает перед ними необозримые горизонты, впервые в мире предоставляет самые неограниченные возможности творчества.

«Родов оружия у вас много, — говорил А. А. Жданов, обращаясь к делегатам Первого Всесоюзного съезда советских писателей. — Советская литература имеет все возможности применить эти роды оружия (жанры, стили, формы и приемы литературного творчества) в их разнообразии и полноте, отбирая все лучшее, что создано в этой области всеми предшествующими эпохами».

Но кроме **возможности** наиболее полного использования всех родов оружия художественного творчества, у искусства социалистического реализма есть в этом и особо острая **необходимость.** В самой его природе лежит тематическое, жанровое, стилевое разнообразие.

Буржуазное искусство, прячущееся от жизни, боящееся ее правды, обречено топтаться по замкнутому кругу вымысла, довольствуясь мнимо вечными, то есть заплатанными и заштопанными темами, комбинацией из трех с половиной десятков прошнурованных, пронумерованных и печатью формализма скрепленных сюжетов, да истощавшими от долгого кочевья бродячими образами.

Наше советское искусство, самое передовое в мире, стремится правдиво отразить жизнь во всем богатстве ее проявлений, связей и опосредствований, во всей сложности ее вечного поступательного движения, революционного развития.

Вот почему никогда не исчерпают мастера такого искусства объект художественного познания! Никогда не оскудеет арсенал приемов эстетической обработки явлений развивающейся действительности.

И чем ярче, чем многообразнее год от года становится жизнь советского общества по мере постепенного его перехода от социализма к коммунизму, тем ярче и многообразнее отражается эта жизнь в художественных произведениях.

Перед советским искусством поставлена высокая и благородная задача коммунистического воспитания нашего народа и особенно нашего молодого поколения.

Идеологи буржуазии с давних пор клеветнически утверждали, будто коммунизм означает отрицание индивидуальности и слепое подчинение ее диктатуре коллектива, всеобщее уравнение людей, стрижку всех под одну гребенку, полную унификацию личных интересов и запросов.

Какими жалкими выглядят в наши дни эти клеветники! У себя дома они так воплощают свой идеал: одевают людей в одинаковую форму цвета хаки, строят их по ранжиру, упаковывают в джипы и дугласы, вооружают автоматами, напалмом и ампулами с бактериями, снабжают бутылками виски и мыслями о высокой миссии янки и обязательно вдохновляют экранными Star'ами и волнующими подвигами резвящихся гангстеров.

Так «расцветает» личность в мире адвокатов яркой индивидуальности. Такова постыдная роль буржуазного киноискусства.

От клеветы об уравнении вкусов и потребностей людей коммунистического общества не осталось и следа. Теперь уже весь мир воочию убедился, что только с социализма начинается истинное раскрепощение личности, ее свободный, ничем не сдерживаемый расцвет. И чем ближе мы к коммунизму, тем сложнее, многограннее и богаче становится духовный мир человека нашего общества, а следовательно, тем разносторонней, универсальней и более всеохватывающими должны быть средства его воспитания.

Вот почему с каждым годом должны становиться все более и более разнообразными произведения киноискусства, которое, как самое важное и самое массовое из искусств, не может, не имеет права отстать от растущих, развивающихся и всемерно усложняющихся интересов и запросов, вкусов и потребностей советских людей.

В свете этих огромных задач новый тематический план надо признать только началом развернутой, длительной и напряженной борьбы за тематическое, жанровое, стилевое разнообразие советского киноискусства. Этот план в процессе его осуществления неизбежно будет уточняться, а главное дополняться новыми творческими предложениями писателей и кинематографистов.

Куда же должен быть, в основном, направлен вдохновенный труд мастеров советского кино, куда в первую очередь должно быть подключено напряжение их творческих усилий?

Генеральной темой советского кино была, есть и будет тема современная, кстати сказать, слабо еще представленная в новом тематическом плане. Образы наших современников, участников коммунистического строительства, творцов и героев новой жизни всегда будут в центре нашего внимания.

Современность в самом широком понимании слова дает бесконечное разнообразие тем — волнующих и содержательных, вдохновляющих наших мастеров на высокое творчество.

Что касается жанрового разнообразия, то здесь, на первый взгляд, существует меньшая ясность. И в этом большая доля вины лежит на наших кинотеоретиках.

Прежде всего нетрудно обнаружить полнейший произвол в пользовании самим термином «жанр». Здесь наблюдается своего рода смешение языков.

Одни, рассуждая о разделении киноискусства на жанры, предпочитают придерживаться только классических, вместительных понятий: эпос, драма, лирика... Другие изобретают дробные, измельченные категории, пуская в обиход понятия о жанрах историко-биографических, музыкально-биографических и т. д.

Это происходит потому, что нет единства во взглядах на признак, определяющий тот или иной жанр. Иногда — это просто тематическая направленность данного фильма. В другом случае — это особенность сюжетосложения. В третьем — метраж. В четвертом — поэтика произведения. В большинстве же случаев авторы, пишущие о каком-либо избранном ими жанре, не затрудняют себя поисками его точных определений и приписывают ему в качестве отличительных признаков все особенности любого кинопроизведения вообще...

Поэтому-то в статьях и брошюрах, в речах и беседах так много встречается расплывчатых, обтекаемых, по-разному понимаемых названий киножанров.

Кинотеоретики могут оправдаться тем, что вобще устойчивых жанровых перегородок не существует. Это совершенно правильно. Но ведь в природе вообще нигде не существует абсолютных граней. Однако мы все же различаем одно явление от другого. Для науки более всего и важны специфические особенности данного явления, которые отличают его от других, схожих, а не то общее, что его с ними объединяет.

Не следует думать, будто точное определение отличительных признаков киножанров является самой злободневной теоретической проблемой, правильное решение которой непосредственно сказалось бы на творчестве мастеров кино. В живой практике создания кинофильма авторов его меньше всего беспокоит вопрос о том, как соблюсти «чистоту» жанра. Известно, что и лирическим, и комедийным признакам принципиально не противопоказана пересадка в ткань эпического кинопроизведения. И все же, не преувеличивая значения точных определений киножанров, нельзя не пожелать быстрейшей ликвидации существующей в этих вопросах теоретической путаницы.

Не прослежены и судьбы того или иного жанра, не вскрыты ненормальные явления, сопутствующие его развитию.

Фильмы-биографии, например, по праву получили большое распространение: важность и необходимость их не вызывает сомнений.

Но в регулировании их роста, видимо, были упущения.

И в списке картин последнего времени, и в новом тематическом плане бросается в глаза усиленный приток авторов к разделу биографических произведений, что в какой-то мере отвлекает творческие силы от разработки современных тем.

Кроме того, здесь наблюдается некоторое несоответствие между количественным ростом и качественным развитием.

Та или иная авторская находка, однажды попав в фильм, в дальнейшем превращается из творческой удачи в своего рода «неотъемлемую» принадлежность жанра, как такового.

К примеру, тема патриотизма героев — людей, разных по профессии, характеру, кругозору, живших в разные периоды истории нашей страны, — решается авторами различных биографических сценариев в коллизиях, подозрительно похожих одна на другую.

Для решения темы народности у авторов всегда наготове дежурные образы преданных нянюшек и дядек, а также студентов, которые, хотя и представительствуют молодое поколение, но стали уже поистине «вечными студентами», ибо без них не обходится ни один эпизод, изображающий триумф героя.

Однообразно выглядит и финал таких фильмов: герой, показанный крупным планом, задумчиво смотрит в зрительный зал кинотеатра и декламирует вещие слова о будущем...

Такое закрепление отдельных удач, повторение ситуаций, персонажей, приемов ведет к ослаблению их воздействия на зрителя.

Нечто подобное наблюдается и в искусстве документальной кинематографии. Слишком мало творческого разнообразия в фильмах, рассказывающих о жизни наших республик. Слишком много в этих кинопроизведениях повторяющихся из фильма в фильм монтажно-смысловых ходов, оборотов дикторской речи и даже примеров изобразительного решения.

Надо развивать нетерпимость к штампам в практике нашей работы, надо смелее освежать формы и приемы творчества!

Блестящим примером «освежения» жанра публицистического документального фильма, посвященного большому общественному событию, является работа И. Пырьева и Й. Ивенса над фильмом «Мы за мир». Авторы сумели придать кинодокументам о Берлинском фестивале молодежи исключительную силу художественного воздействия. Идеи мира выражены здесь с подлинной страстью больших художников.

Совершенствуя и развивая тот или иной род оружия, нельзя допускать, чтобы остальные ржавели без употребления. Нет нужды вести абстрактный спор о преимуществах того или иного жанра и о том, какой из них для нас наиболее предпочтителен.

Известно, что успех решает не какой-то один из родов оружия, а взаимодействие, то есть правильное их использование.

Именно в интересах наиболее эффективного использования жанров сейчас следует усилить внимание кинокомедиям. Потребность в них исключительно велика. Наш народ ценит и любит веселое, жизнерадостное, насыщенное юмором киноискусство. А мастера, про которых можно сказать, что юмор составляет главную стихию их таланта, предпочитают заниматься другими, менее «дефицитными» жанрами. Некоторые же кинокритики даже выражают сомнение в том, есть ли в нашей жизни комедийные ситуации и возможна ли у нас кинокомедия...

Сомнения и рассуждения такого рода целиком схоластичны.

Комедии и нужны и возможны, так же, как нужны и возможны фильмы музыкальные, приключенческие, научно-фантастические, созданию которых до последнего времени уделялось ничтожно малое внимание.

Советский народ напоминает работникам кинематографии:

Больше фильмов
хороших
и разных!

Л. ОШАНИН

Мы за мир!

Фильм о Третьем всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине

Кино обладает свойством возвращения событий. Экран воскрешает давние и недавние дни, как бы заставляя нас пережить их вторично. Я ощутил это с особой силой, когда смотрел новый кинофильм, посвященный Третьему Всемирному фестивалю молодежи и студентов.

Нельзя забыть Берлинский фестиваль, на котором более двух миллионов молодых людей из ста пяти стран света встретились, чтобы еще раз поклясться в верности делу мира.

Два миллиона! Эту цифру, написанную на бумаге, можно прочесть. Но нельзя своими глазами сразу увидеть два миллиона людей в театральных и концертных залах и на улицах города. Это два миллиона рук, клятвенно поднятых кверху. Это два миллиона молодых звонких голосов, поющих на всех языках земного шара песню мира. Это четыре миллиона горячих глаз.

Разве можно забыть стадион имени Ульбрихта в день открытия фестиваля? На экране идут перед нами строгие молодые корейцы, окруженные любовью всех участников фестиваля. Делегаты вольного Китая и солнечной Болгарии, делегаты Румынии и Польши, молодые албанцы и чехословаки,— они спорят между собой яркими красками костюмов, ослепительным светом улыбок, пылкостью сердец — свободная, счастливая молодежь, строящая новый мир.

Русские слова «мир» и «дружба» вспыхивают над трибунами, когда на поле вступает делегация СССР— большая колонна молодежи в белых формах и красочных костюмах многонациональной семьи советских народов. Весь стадион стоя горячо приветствует советских делегатов.

А кто эти юноши и девушки? Их так много под одним знаменем. В их глазах светится такая радость, такая вера в будущее... Из какой счастливой народно-демократической страны приехали они сюда?..

Но нет, мы ошиблись. Этот широко улыбающийся юноша — у себя на родине безработный. Он пробрался на фестиваль с опасностью для жизни. Дома его ждут преследования и, может быть, тюрьма. И он сам и его соседи по строю справа и слева видят на родине много горя и слез. Но сегодня они счастливы и веселы, потому что встретились в Берлине со своими друзьями и потому что верят в светлый завтрашний день своей родины.

Это молодые французы.

А вот молодые итальянцы.

А вот норвежцы, финны, датчане...

Я помню, на Втором Всемирном фестивале молодежи в Будапеште маленькую группу датчан. Здесь, на Третьем фестивале, они несут над собой плакат: «Тысяча датчан в Берлине».

Идут делегаты Аргентины и Бразилии, Бирмы и Туниса, Индонезии и Австралии, Кубы и Турции.

«Мы за мир»

Завершают этот парад голубые знамена, голубые рубашки — это молодежь Германской Демократической Республики. Это молодые немцы из Западной Германии, пришедшие сюда, чтобы еще раз потребовать единства германского народа. От рубашек немецкой молодежи все дни фестиваля весь Берлин был голубым.

Когда на экране вспыхнули титры фильма, было трудно сдержать подступившее волнение.

Перед коллективом, который делал картину, стояла необычайно сложная задача.

Один из иностранных журналистов, бывший на фестивале, подсчитал, что если бы он побеседовал только по часу с каждым участником фестиваля, ему на это понадобилось бы свыше пятисот лет. Если бы он задумал посетить все мероприятия, одновременно проводимые на фестивале, и ходил бы последовательно с одного на другое, с 6 часов утра без перерыва до 12 часов ночи, у него ушло бы на это более семидесяти лет. Если бы все фотографии, снятые на фестивале, напечатать в газете, целиком заполняя ими все четыре ее полосы, то первые снимки следовало поместить в номере, который пришлось бы выпустить 1 января первого года нашей эры, чтобы только к концу XX столетия они были опубликованы все...

Как же трудно было уместить весь Берлинский фестиваль в одном кинофильме! А ведь сделать это надо было так, чтобы многие миллионы людей, которые увидят фильм, за десятки минут киносеанса побывали бы на Берлинском фестивале, поняли его, близко познакомились и крепко подружились с его участниками.

Художественный руководитель и главный режиссер съемочной группы Иван Пырьев, главный режиссер киностудии «Дефа» голландец Йорис Ивенс и весь коллектив советских кинооператоров и операторов Германской Демократической Республики, на мой взгляд, прекрасно справились с этой задачей, явив пример подлинно творческого содружества людей, чьи помыслы направлены к одному — к победе дела мира.

Они показывают фестиваль не сам

«Мы за мир»

по себе, не замыкают рамками Берлина, не изолируют его от мира. Несмотря на обилие замечательного киноматериала, снятого в Берлине, они не жалеют метры пленки и творческого труда, стремясь показать весь огромный мир, пославший в Берлин своих делегатов.

Фильм начинается с картин великих строек Советского Союза, с картин строительства в странах народной демократии. Это — мир.

Перед глазами зрителей проходят надрывающие сердце картины варварских разрушений и убийств в Корее, муштра новых солдат в Западной Германии. Это — война.

Против войны, во имя мира во всех уголках земного шара молодежь готовится к Берлинскому фестивалю.

Во всех странах мира каждый будущий участник фестиваля завоевывал право поездки в Берлин своим трудом, своими подвигами во имя мира.

Сотни поездов, пароходов и самолетов везут делегатов на фестиваль.

Группами и в одиночку, несмотря на угрозы американских броневиков, пробирается на фестиваль молодежь из Западной Германии. Сотням и тысячам молодых людей было очень трудно попасть на фестиваль.

И вот, наконец, Берлин, и вот, наконец, фестиваль.

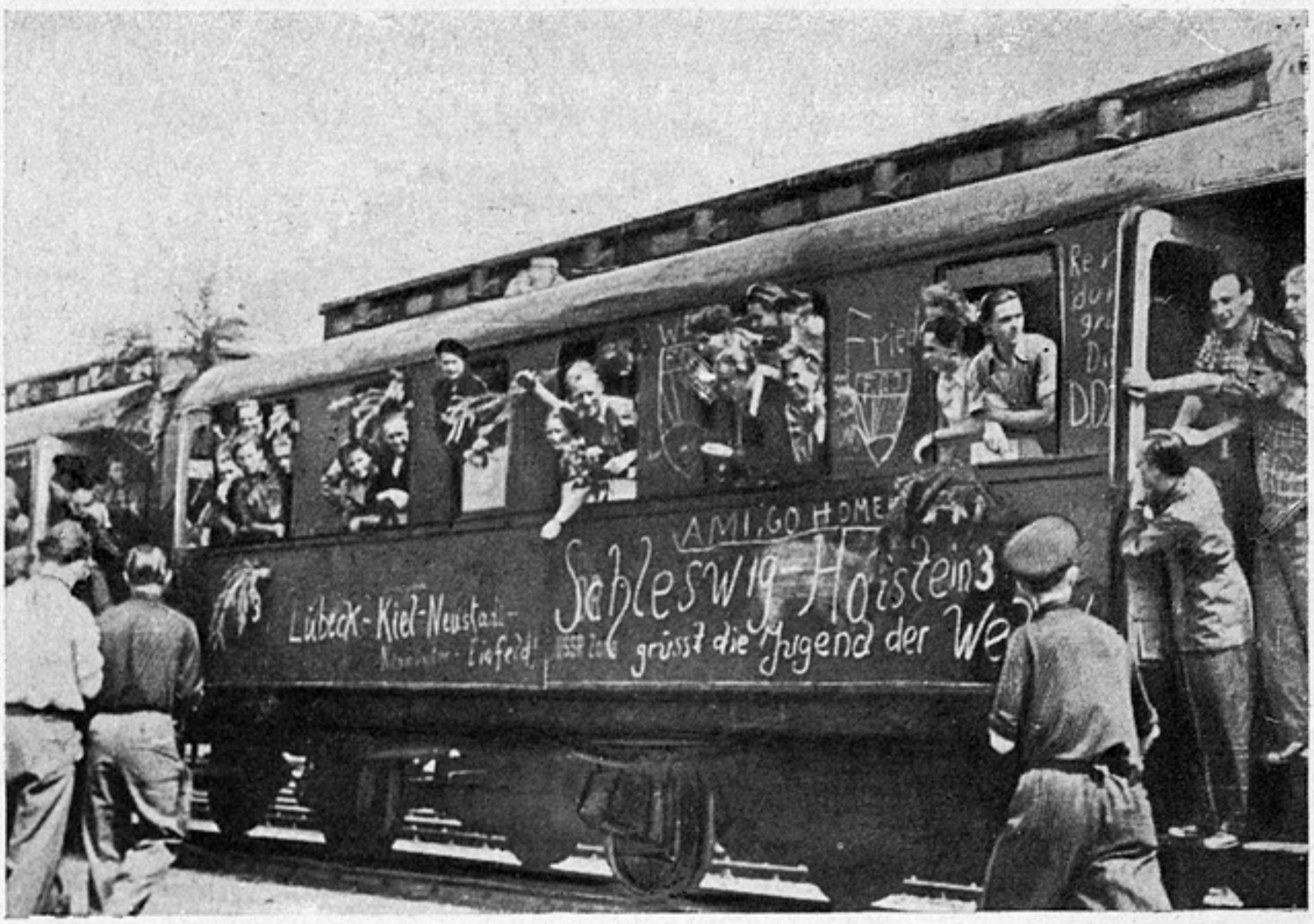
Две недели солнца и радости, две недели песен, приветствий, крепких рукопожатий дружбы, две недели концертов, художественных конкурсов и спортивных соревнований.

Веселье — спутник молодости.

Но фестиваль не только веселье. За две недели каждый участник фестиваля, особеннно делегат из капиталистических стран, вырастает на целую голову. Это две недели, которые для многих осветят всю жизнь. Это две недели, рассказов о которых хватит на годы, и каждый рассказ привлечет новые десятки и сотни молодых и немолодых людей под знамена мира.

Открывая парад на стадионе имени Ульбрихта, молодежь пронесла перед трибунами грандиозный портрет великого Сталина.

Не было ни одного митинга, ни одного выступления любой национальной делегации, где бы не прозвуча-


AMI, GO HOME
Schleswig-Holstein
grüsst die Jugend der
Lübeck-Kiel-Neustadt-

МЫ ЗА МИР

МЫ ЗА МИР

МЫ ЗА МИР

МЫ ЗА МИР

«Мы за мир»

ло имя знаменосца мира товарища Сталина.

Советских делегатов на фестивале встречали как посланцев Сталина.

Незабываемы лица людей, смотревших и слушавших советские концерты, выступления советских спортсменов, речь руководителя советской делегации Н. Михайлова.

В фильме запечатлены многие незабываемые моменты фестиваля. Что может быть более волнующего и более призывающего к миру, чем встреча на фестивале корейцев с американцами, французов с вьетнамцами, голландцев с индонезийцами? Что может лучше показать звериное лицо американо-английских оккупантов Германии, чем избиение безоружной немецкой молодежи, приглашенной в Западный Берлин для «свободной дискуссии»?

Фильм полон песен и музыки. Наряду с песнями, специально написанными для фильма композитором И. Дунаевским и поэтом М. Матусовским, с экрана звучат песни многих народов мира. Из них особенно запоминаются немецкая песня «В августе цветут розы» и темпераментная песня французской молодежи.

Нас ведет по фильму взволнованный дикторский текст, написанный Сергеем Антоновым.

Прекрасно переданы в фильме краски фестиваля, яркие краски, присущие этому празднику юности.

Я был на Берлинском фестивале и могу сказать: все, что я видел на экране, это правда. Мы видели в Берлине и снова увидели на экране новую Германию, где все — от ее президента Вильгельма Пика и до юноши, впервые надевшего голубую рубашку Союза свободной немецкой молодежи,— полны решимости бороться за мир, за единую, миролюбивую демократическую Германию.

Мы видели десятки тысяч представителей молодежи всего мира — голубей мира, как назвал их Назым Хикмет, которые понесут по всему свету слова правды и мира. Мы видели новый Берлин, который из символа агрессии и мрака превратился в один из символов мира и света.

Правдивый и волнующий кинофильм о Третьем Всемирном фестивале молодежи и студентов — новое оружие великой армии мира.

Г. ГРЕБНЕР

Штурм Измаила

На экране старинная цветная гравюра, изображающая Измаил с высоты птичьего полета, — картина и вместе с тем военный план. Воочию видно, что перед нами не одна крепость, а три, как бы заключенные одна в другую. Пространство между крепостной оградой заполнено строениями восточного городка. Базары, мечети, караван-сараи. В облаках над Измаилом порхают «гении побед» и, раздувая пухлые щечки, трубят в золоченые трубы...

На фоне приглушенного марша слышен голос диктора:

— 1790 год!.. Восемнадцатый век вступил в свое последнее десятилетие!.. Два с лишним года длится кровопролитная вторая русско-турецкая война... Оттоманская Порта, подстрекаемая Англией, Пруссией и Швецией, начала эту войну, стремясь отторгнуть обширные, искони русские земли на юге и преградить России выход к Черному морю... На весь мир прогремела слава русских побед под Кинбурном, Очаковым, при Фокшанах и Рымнике, но султан Селим все еще не склонен к миру... Перед вами Измаил — лучшая крепость Европы, ключевая позиция турецкого фронта! Не гарнизон, но целая армия янычар укрыта за ее семисаженными стенами! Неприступная твердыня воздвигнута на левом берегу Дуная трудами европейских инженеров — д л я т у р о к — против России!.. «Скорее небо упадет на землю и Дунай повернет свое течение вспять, нежели будет взят Измаил!..»

Гравюра — произведение лондонских мастеров — медленно тает и исчезает. Сквозь утреннюю дымку появляются изящные очертания измаильских минаретов.

Начинается фильм.

* * *

— Бисм-аллахи-и-ррахмани-ррахим!.. — раздается исступленный вопль чернобородого муэдзина, появившегося на балкончике самого высокого минарета. Вцепившись в перила, фанатик смотрит вниз и видит чуть впереди боевую площадку «Северного бастиона», увенчанную зеленым знаменем османов. По широким крепостным стенам бегут и пляшут на бегу возбужденные толпы. Неистово грохочут барабаны, звериным ревом ревут азиатские трубы-карнаи. Но дальше, по ту сторону стен и до самого горизонта расстилаются пустынные, унылые равнины, кое-где прорезанные морщинами глубоких оврагов... Над равнинами осенняя тишина...

— Бисм-аллахи-и-ррахмани-ррахим! Ля-иллях-иль-алла-а!.. — надрывается муэдзин, простирая руки к горизонту, и кажется, что он готов

взлететь со своего минарета, чтобы присоединиться к тем, кто пляшет, улюлюкает, гогочет на кровле «Северного бастиона»...

Покинем минарет и поспешим на бастион. Обширная площадка переполнена. Над амбразурами трепещут флаги, бунчуки и конские хвосты — причудливые знаки янычарских отрядов. Бурлит толпа. Пехотинцы-янычары и кавалеристы-спаги, оборотясь лицом к равнине, беснуются так, как могут бесноваться только аскеры Востока, и каждый, раздавая тумаки направо и налево, старается протиснуться вперед, чтобы, окинув взглядом бескрайнюю равнину, увидеть далекий блеск штыков и темные колонны войск, исчезающих за линией горизонта.

Внезапно наступает тишина, и в ней мгновенным видением возникает неторопливо отступающая русская армия. Бесконечными безмолвными потоками льются полки и батальоны. На степных курганах, лицом к врагу, сверкая пиками, стоят казачьи полусотни, зорко оберегающие «отход на зимние квартиры»...

Возвращаемся на кровлю бастиона.

Смуглый спаг-кавалерист в белоснежном бурнусе, вырвавшись из галдящей толпы, обернулся к городу и, потрясая кулаками, прокричал во всю силу своей могучей глотки:

— Хейя! Эхей!.. Россия отступает! Храбрые урусы повернули спины! Уходят собаки-гяуры! Уходят трусы!.. — и после короткой паузы взревел в воинственном самозабвении: — Падишахам чок яша-а-а!..

Старинный город расстилается у его ног, крутым амфитеатром спускаясь к Дунаю. Пространство, сжатое крепостными стенами, заполнено деревянными и каменными зданиями, синеют купола мечетей, золотятся круглые кровли базарных строений, темнеет «внутренняя цитадель» — бывший генуэзский дворец. Крепостные стены достигают реки и, частью погружаясь в воду, заканчиваются слева высоким «артиллерийским кавальером», а справа — угрюмым бастионом «Табия», похожим на гигантский каменный барабан. Вдали, на дунайских просторах видны очертания больших кораблей.

— Чок яша-а! — несется над городом вопль аскера.

— Чок яша-а! — ликуют узенькие улицы, похожие на горные ущелья. Все этажи, уступами нависшие друг над другом, украшены коврами и флагами. Обыватели пугливо жмутся к стенам.

Со звоном и грохотом проходит янычарская «орта» (отряд неопределенной численности — от трехсот до восьмисот человек). Впереди, размахивая двухаршинной деревянной ложкой, шагает «почетный повар», он же командир отряда, именуемый Аштши-баши. Следом за ним несут первейшую святыню «орты» — начищенный до блеска медный артельный котел. А за котлом колышется «знамя» в виде конского хвоста на длинной палке.

Красивый рослый командир орет необычайно зычным голосом, покрывающим даже грохот барабанов:

— Дорогу котлу великих янычар!..

— Великих... свирепых... непобедимых! — вторят черноусые головорезы, беспорядочной гурьбой шагая за своим командиром. Над пестрыми чалмами торчат остроконечные стальные шлемы. Они украшены деревянными ложками, изображающими собой «кокарду» отряда. Из-под широких поясов топорщатся рукояти ножей и пистолетов, сверкают короткие, прямые ятаганы. Янычары несут на плечах тяжелые ружья с необычайно длинными дулами и узкими прикладами странного вида.

— Дорогу котлу!..

— Красавцам... Непобедимым и несокрушимым!.. Чок яша-а-а!

Население приветствует своих «красавцев», но каждый встречный опрометью кидается в сторону, чтобы не попасть под удар чудовищной ложки.

Чумазые мальчишки бегут за оркестром, а позади отряда, позванивая веригами, семенят босыми ногами бородатые грязные монахи-дервиши. Бац! — под общий хохот сокрушительный удар гигантской деревянной ложки сбивает с ног зазевавшегося уличного торговца.

— Чок яша-а янычарам! Чок яша-а падишаху!..

Два европейских офицера в парадных формах — английский коммодор и прусский военный инженер, стараясь держаться в тени, с любопытством наблюдают за шумной процессией. Белые турецкие чалмы и десяток молчаливых телохранителей арабов до известной степени гарантируют личную безопасность «военных советников».

— Отличный товар! — одобрительно цедит сквозь зубы англичанин.

— Настоящий зверинец! — одобряет пруссак.

Маленькая базарная площадь не в состоянии вместить ликующей толпы горожан.

Оборванец дервиш — скорее разбойник, нежели монах — превратил в трибуну колоду для рубки мясных туш и, возвышаясь над толпой, провозглашает последние новости. Каждая фраза этой «живой газеты базаров» сопровождается наглядным изображением сказанного. Звенят декоративные вериги — гирлянды зазубренных топоров и конские подковы — и развеваются по ветру немыслимые лохмотья.

— Ятаган небес готов упасть на Россию!.. — дервиш указал на небо, и толпа, невольно содрогнувшись, посмотрела вверх.

— Яша-а! — подхватили слушатели.

— Со стен отлично видно, как убегает одноглазый Кутуз-паша, а впереди него все остальные!..

— Яша-а-а!..

— Хромой Сувар-топа́л-паша изрублен в мелкие кусочки возле крепости Галац, а голова его отправлена блистательному падишаху! — вдохновенно импровизирует монах.

— О-о-о!.. Яша-а-а! — ликуют горожане.

— Австрийский шах пал на колени перед троном Ослепительного!..— Дервиш действительно упал на колени и замотал лохматой головой, изображая унижение «австрийского шаха».

— Чок яша-а-а!.. — хохочет толпа.

Но дервиш уже вскочил на ноги — начинаются главные новости! Молитвенно вскинув руки, звеня своими топорами и подковами, монах пронзительно пропел первую строку Алькорана:

— Во славу аллаха! Бисм-аллахи-и-ррахмани-ррахим!.. Слушайте, слушайте все!.. В первые дни месяца джемадиул-эвэл шах-инглизи, шах-алемани, а также голландцы и шведы объявят себя союзниками падишаха османов против России!

— Пэк-алля! Чок, чок яша-а!.. — радостно загудела толпа.

— Их послы совсем близко — в Систове, рядом! Они везут богатые дары и будут ждать в смирении, что скажет падишах.

— Падишахам чок яша-а!..

— Инглизи клянутся ввести свой флот в Черное море. Большие корабли, большие пушки! Яша-а!.. Мы разобьем проклятого эмир-эль-ма Ушак-пашу и всех его капитанов!..

— Топор Ушак-паше! Петля капудану Рибасу! Ятаган Кутузу-паше-одноглазому! Крым опять будет нашим!

— Яша-а!..

— И Очаков! И Азовское море!

— Яша-а!..

— И Кавказ! И Кубань!

— Яша-а-а!.. Смерть врагам падишаха! Каар олсун кяфирляр!..

В самом дальнем уголке базара под охраной своих арабов спокойно беседуют европейцы.

— Бездельник дервиш обходится мне сто пиастров в день! — говорит английский военный агент. — Но я готов прибавить.

— Вы правы! Отличнейший спектакль! — одобряет пруссак.

Базар исчез... Под монотонный рокот барабанов возник угрюмый средневековый плац, окруженный с трех сторон громадой генуэзского дворца. Отряды пестро разодетых янычар и строгие шеренги спагов в белоснежных чалмах и бурнусах построены вдоль стен, лицом к центру. Аскеры стоят молча, не спуская испуганных глаз с белого всадника на белом коне, медленно въехавшего на площадь.

...Над серебряным шлемом, окутанным белой чалмой, развеваются страусовые перья. Седая борода свободно падает на грудь, защищенную серебряной кольчугой. На плечах белый плащ, подбитый горностаем. «Жемчужина Египта» — белоснежный арабский конь, простучав копытами по каменным плитам, замер, как статуя, горделиво изогнув прекрасную шею.

Комендант Измаила сераскир Айдозлу Мегмет-паша взмахнул рукой — барабаны умолкли, наступила мертвая тишина.

— Полгода они стояли вокруг Измаила, — негромко заговорил сераскир, — но ярость еще раз разбилась о скалы спокойствия! Враг отступает, опозоренный и робкий! Да поможет аллах превратить это отступление в бегство! И пусть бегут его полки, теряя по полям свои разбитые головы! Точи ятаган, янычар! Готовь коня, спаг! Завтра чуть свет я открою крепостные ворота... (площадь восторженно загудела, но сераскир нетерпеливо вздыбил коня, и снова наступила тишина). Завтра я подарю вам битву! А теперь веселитесь во имя аллаха, ибо радость действительно велика!..

Айдозлу Мегмет поднялся на стременах и, мгновенно превратившись в фанатика, крикнул на всю площадь:

— Бисм-аллахи-и-ррахмани-ррахим!.. Каар олсун кяфирляр!..

Войска подхватили этот исступленный крик. Площадь содрогнулась, словно от пушечного залпа.

Боевая площадка форта «Табия». Ветер. Яркое солнце. Справа виден широкий Дунай и грозная шеренга русских кораблей, как бы замкнувшая течение реки от берега до берега.

Крымские султаны Гиреи, после падения Крыма бежавшие в Измаил, и турецкие генералы — двухбунчужные и трехбунчужные паши — во главе с девяностолетним губернатором (мухафизом) Мохаммедом-Али слушают отрывистый и точный доклад сераскира. Военные советники — коммодор Смит и инженер-полковник Рихтер также присутствуют при докладе.

Позади сераскира стоит молодой турецкий офицер, почтительно держащий клетку с двумя черными почтовыми голубями.

Говорит сераскир:

— Посланник Стамбула прилетел на заре! Послы их величеств ко-

ролей Пруссии, великой Британии, Голландии и Швеции вчера прибыли на совещание в Систове. Великий визирь сегодня покидает Стамбул. Он будет присутствовать на международном совещании именем падишаха!

— Аллах экбер! — молитвенно произнесли генералы.

— Наши высокие союзники, — продолжает Айдозлу-Мегмет, вежливо, но очень сдержанно поклонившись военным агентам, — сочувствуют великим целям падишаха. Они готовы признать, что Кавказ, Кубань и Крым — турецкие земли! Черное море — турецкое море! Азовское море — турецкое море!

— Дунай, Днестр и Буг, Дон и Днепр — турецкие реки! Так сказал Ослепительный, — сварливо перебил древний старик мухафиз.

Прусский военный агент выступил вперед и поклонился мухафизу по всем правилам восточного этикета, приложив руку ко лбу, к губам и к сердцу.

— Мой господин и повелитель, его величество король Пруссии встал во главе своей огромной армии у западных границ России. Сто пятьдесят тысяч штыков и сабель!..

— Непобедимый, лучший в мире флот его британского величества,— ревниво подхватил английский советник, — ждет только сигнала, чтобы оказать добрую услугу великому союзнику падишаху Селиму!

— От Измаила и Систова лежит наш путь к победе! — торжественно произнес сераскир, открывая клетку и бережно вынимая почтового голубя. — Я сообщаю Стамбулу радостную весть: русские отступают! Измаил свободен, завтра предстоит великая битва!

Он поднял голубя над головой и подбросил его вверх. Все молча наблюдают за полетом черной птицы.

— Завтра, — мечтательно продолжает сераскир, — я брошу в ложбину всю конницу, все восемь тысяч моих спагов. Пройду оврагами, отрежу арьергард, и Кутуз-паша будет взят живым или мертвым.

— Аллах экбер! — вздохнул мухафиз. — Предпочитаю видеть мертвого Кутузова! Это спокойнее!

К английскому советнику подошел его соотечественник, элегантный артиллерист в английском военном мундире с турецкой чалмой на голове и, шепнув ему на ухо несколько слов, указал в сторону русской флотилии.

— Удостойте взглянуть. Русский флот поднимает якоря, — сказал английский советник, передавая сераскиру свою подзорную трубу.

— Пэк-аля! Чок яша! — зашумели генералы, бросаясь к парапету.

— Я провожу их салютом! — объявил сераскир.

— Бесполезно! — пожал плечами англичанин. — Они находятся за пределами выстрелов!

Но сераскир, не слушая его, прокричал гортанные слова команды.

В подзорную трубу отчетливо видны русские корабли. На фоне мелких гребно-парусных судов, всяческих «дубков», «лансонов» и «дубель-шлюпок» виднеются стройные очертания черноморских военных бригантин и четырех двадцатишестипушечных фрегатов. Отчетливо видно, как на больших судах поднимаются паруса.

— Уходят. Их гонит зима, — говорят между собой генералы.

— Их гонит Систово. Их гонит страх перед Европой. Вот в чем секрет!.. — уверенно говорит англичанин.

Двухъярусный форт «Табия» сверкнул огнями пушечного залпа. Под вой и свист стремительно проносятся река, тростниковые заросли, зыбкие болота... Киноаппарат как бы летит вместе со снарядами...

Еще секунда, и несколько тяжелых каменных бомб одна за другой падают в трясину либо в реку. Взметнулся черный ил, и вспенилась вода. Недолет — и ничего больше!

* * *

Измаил остался далеко позади. Но темные контуры его бастионов еще видны у горизонта. Далеко по голой равнине растянулись колонны отступающих войск. Они то скрываются в ложбинах, то вновь появляются на холмах и меж холмами.

На склоне кургана, в полусотне шагов от дороги, стоит, опираясь на саблю, невысокий, плотный генерал с черной повязкой, наглухо закрывающей правый глаз. Поодаль свита — молоденькие адъютанты, бородатые казаки-ординарцы и огромного роста рыжеусый штаб-горнист.

Надвигаясь на аппарат, идут мушкетеры, шагают невпопад, кое-как поддерживая равнение, исхудалые, плохо одетые, насмешливо злые. Поют... И по всему видно, что песня слагается здесь же, на марше.

«Мы рогатую скотину
Дочиста перевели,
Стали пробовать конину...»

Хор грубых голосов подхватывает с откровенным злорадством:

«Из соломы хлеб пекли!»

Мушкетеры прошли. Следом за ними тащится батарея. Костлявые волы, изнемогая, тянут полевые пушки. По обочинам дороги бредут артиллеристы.

Верхом на переднем бычке сидит маленький чумазый канонир и, лихо позванивая молдавским бубном, поет все ту же издевательскую песенку:

«Сенцо в трубочках курили,
Распростились с табачком.
Их ты!.. Ух ты!..»

Степенный комендор, шагающий рядом, сердито замахнулся на импровизатора пушечным банником:

— Не пляши, дурак, бычка уронишь! И так уж в чем душа...

Не обращая внимания на окрик начальства, солдатик обернулся назад и ухитрился сидя поклониться крепости, темнеющей вдали.

— Прощай, дяденька Измаил! Напоил, накормил, по усам не текло, да и в рот не попало!

Озорной, задорный смех пошел по рядам.

— Очень злы кавалеры! — прислушиваясь к голосам солдат, негромко, как бы сам с собой, говорит Михайло Илларионович Кутузов.

— Непонятно-с! — иронически развел руками смазливый адъютант. — Казалось бы, отходим в безопасность, на хлеб, на зимние квартиры.

Кутузов насмешливо покачал головой:

— Что непонятно иным адъютантам, отменно понятно войскам! «Отход» наш, по сути дела, позорнейшее отступление, а по-суворовски сказать: предание славы!

И, отвернувшись, добавил тихонько:

— Геройская, святая злоба!..

Еще одна песня налетела с дороги...

«Повернись, моя дивизия,
Со левого крыла,
Что со левого со фланга
Да на правое крыло».

Кутузов, склонив голову набок, удивленно прислушался к песне. На пригорок поднялся седоусый полковник и почтительно встал позади генерала.

Проходит отряд егерей, более подтянутый и стройный, чем все предыдущие. Идут и поют нарочито громко, чтобы слышали стоящие на пригорке офицеры:

«Бьет повсюду и без споров
Наш Рымникский граф Суворов!
Если б он да с нами был,
Он того б не допустил!»

Кутузов вопросительно взглянул на командира.

— Эк ведь черти! — с притворным удивлением сказал офицер и осторожно покосился на адъютантов. — Поговорили б с егерями, Михайло Илларионович!

— И не подумаю! — буркнул Кутузов. — Неровен час, сам с ними запою. Да не такое!..

Повернулся на каблуках и зашагал в сторонку, где стояли его ординарцы, державшие на поводу любимого буланого конька.

Адъютанты и штаб-горнист двинулись за своим генералом. Старый полковник, усмехаясь в усы, остался, наблюдая за прохождением батальонов.

Секунду спустя откуда-то сбоку налетел казак. Его маленькая лохматая лошадка слегка уткнулась мордой в плечо офицера.

— Аль ошалел, куманек? — беззлобно огрызнулся полковник.

— Кутузов-генерал который? — простодушно спросил казак.

Офицер указал.

Казак хлестнул нагайкою коня, мгновенно догнал Кутузова и мягко соскользнул на землю.

— Письмецо! — загадочно сказал он, снимая папаху и вытаскивая из-под подкладки смятый листок. Кутузов взглянул на письмо, потом на казака, еще раз, не веря глазам, перечитал письмецо и спросил торопливо и тихо:

— Где он?

— Поутру-то был далече, ну, а теперь... кто ж его знает!.. — казак суеверно огляделся вокруг, допуская любую возможность.

Подбежали любопытные адъютанты.

— Одолжите рубль! — не оборачиваясь, попросил генерал и, получив монету, крепко зажал ее в заскорузлую ладонь казака.

— Вот, выпей за его здоровье, да знай помалкивай! — прошептал Михайло Илларионович и, отпустив казака, подозвал штаб-горниста.

— Всей колонне: «С т о й!» — последовал отрывистый приказ.

Трубач послушно вскинул к губам серебряный горн.

— Во всю силу... и чтобы весело... весело! — крикнул Кутузов.

Труба зазвенела.

— Ваше превосходительство?! — растерянно ахнули адъютанты.

Но Кутузов, ничего не ответив, подошел к своей лошадке, с некоторым усилием поднялся в седло и радостно рассмеялся.

Труба снова и снова повторяет сигнал.

Издалека ей начинают вторить другие трубы, и мгновение спустя вся равнина охвачена разноголосой звонкой перекличкой.

Замедляют шаг изумленные войска.

— Батальон, с т о й! — срывающимся голосом кричит седой офицер.

— Батарея, с т о й! — вопит фельдфебель, выбегая на дорогу и преграждая путь волам.

Артиллеристы, бросая деревянные обрубки под колеса, тормозят движение орудий на спуске.

— Стой, стой!.. — несется по дорогам.

* * *

В долине за холмами укрылся полусожженный хуторок, давным-давно покинутый жителями. Повсюду следы войны и стоянок войск. Заборы опрокинуты, деревья вырублены, от всего хутора уцелел один единственный невзрачный домик да глинобитные амбары, крытые соломой.

Посреди дороги торчат две огромнейшие кареты, так называемые дормезы, запряженные шестерками дородных лошадей. Дверцы открыты, подножки откинуты.

Небольшая группа блестящих офицеров окружила трех хорошеньких женщин в дорожных костюмах. Среди офицеров выделяются генерал-поручики Павел Потемкин, Александр Самойлов и нагловатый, не по-фронтовому нарядный, генерал-майор Сергей Львов. Чуть поодаль, не принимая участия в беседе, одиноко стоит стройный, весь в черном, бригадир-атаман Платов.

Вокруг карет многочисленные денщики с тюками генеральского добра. В стороне правильный черный квадрат казачьей полусотни.

Все это находится в состоянии полнейшей неподвижности, все замерло в тревожном ожидании, потому что в воздухе, назойливо повторяясь, звенит сигнал: «Ра-та-ти-та! Ра-та-ти-ти!»

— Ну, «стой», «стой», а что же дальше? — раздраженно шепчет рослый генерал-поручик Павел Потемкин, отдаленно напоминающий своего «светлейшего» двоюродного брата.

— Это вылазка!.. Это турки! — вскрикнула красивая блондинка, рванувшись к дормезу.

— Боже мой, это турки! — завизжали подруги, устремляясь следом за ней.

— Не может быть, — украдкой ощупывая пистолет, пробормотал генерал Львов.

— На войне все может быть, — меланхолически покручивая тонкий ус, заметил черноглазый Платов.

«Ра-та-ти-та!» — грянуло совсем близко. Послышался топот коней. В сопровождении своих адъютантов показался Кутузов, осадил у кареты лошадку, слез с седла и, улыбаясь, взглянул на собравшихся, приложив два пальца к головному убору.

— Что там у вас, генерал? — грубовато крикнул Потемкин.

Но Кутузов, не обратив внимания на окрик, галантно целовал ручки «трех граций».

— Никаких оснований для страхов, медам! Рад пожелать вам счастливого пути. Как эти шеншиля, — он указал на палантин, накинутый на плечи блондинки,— необычайно вам к лицу! А эти перчатки — прелесть!..

За спиной Кутузова послышалось нетерпеливое покашливание. Тяжелыми шагами подошли Потемкин и Самойлов. Кутузов любезно обернулся к ним.

— Маленькая, совсем курьезная задержка, господа! Все дело в том, что... — он не договорил и, вынув из-за обшлага таинственную записку, молча передал ее Павлу Потемкину.

Тот взглянул на подпись, помрачнел и повелительным жестом руки приказал младшим подчиненным отойти в сторонку.

Вот она, эта знаменитая записка:

Генералу Кутузову.

Остановить войска и ждать меня.

Суворов.

Павел Потемкин передал листок генералу Самойлову и вопросительно взглянул на Кутузова.

— Остановил арьергард, — улыбнулся Михайло Илларионович.

Свирепый усатый Самойлов резким жестом вернул записку:

— Михайло Илларионович изволит забывать, что существует командующий осадными войсками.

— Осадными?! — иронически вздохнул Кутузов.

— Да-с! Также граф и также генерал-аншеф — Иван Васильевич Гудович!

— ...находящийся в авангарде сего безвременного отступления? — сказал Кутузов. — Но, смею думать, ваше превосходительство, что генерал-аншеф граф Суворов-Рымникский действует на основании особых полномочий!

Потемкин взял под руку Самойлова и отошел с ним в сторонку.

Кутузов терпеливо ждет.

Генерал Львов, успевший отчасти подслушать разговор, подбежал к дамам и шепчется с ними.

— Но решение Военного совета? Но ваш рапорт светлейшему? И, наконец, эта ужасная погода! — щебечут возмущенные дамы.

Потемкин и Самойлов вернулись к Кутузову.

— Я подожду, — угрюмо объявил Потемкин.

— Я тоже, дабы уяснить непонятность! — подхватил Самойлов.

— Однако же моя колонна продолжает марш! — вызывающе закончил Потемкин.

— Моя также! — кивнул головой Самойлов.

Кутузов холодно поклонился и указал на полуразрушенный домик.

— Остаюсь! Занимаю войсками всю долину и этот прелестный мон-плезир.

— Воля ваша, — пренебрежительно отозвался Потемкин. — Осмелюсь все-таки спросить: чем соизволите кормить войска?

На этот раз Кутузов не сдержался. Вплотную подойдя к Потемкину, он отчеканил независимо и гневно:

— Батарейных волов на ужин пущу! Телеги сожгу на костры!.. Ибо знаю: мое отступление прервано!

Повернулся и, не торопясь, слегка вразвалку пошел к своей свите.

— Мы вас догоним в пути, — обращаясь к дамам, сумрачно сказал Павел Потемкин, с ненавистью провожая глазами Кутузова.

Солидно усевшись в седле, Михайло Илларионович обратился к двум безусым мальчишкам адъютантам:

— Ты — на флотилию к Дерибасу, а ты — к Гудовичу... и чтоб быстрее ветра!..

В сторонке, сверкая пиками, прошла казачья полусотня.

— Нет сил терпеть, Михайло Ларивоныч! Иду навстречу! — донесся голос бригадира Платова, и вслед затем его отрывистая разудалая команда:

— А ну, друзья-станичники! Гей-геть! Эгей!..

Гикнули, свистнули и черным облачком исчезли за гребнем холма.

* * *

Сдержанный нетерпеливый гул несется по степным дорогам. Войска раздались вправо и влево, оставив посередине узкую тропу: по ней, опустив поводья и слегка наклонившись в седле, медленно едет Кутузов.

— Вот что, ребята, — говорит он, пристально всматриваясь в лица солдат, — обеда нонче не будет... и не будет — не жди. Однако ужин обещаю знатный. Ну, а на завтра опять же ничего не обещаю. Завтра, что бог пошлет... — Кутузов поднялся на стременах и ликующе закончил: — И что прикажет отец наш Александр Васильевич Суворов!

Восторженное «ура» взыграло и пошло гулять по равнине. Мелькают исхудалые, но на этот раз радостно-гордые лица солдат, и долго не уходит из кадра хохочущий генерал с черной повязкой, наглухо закрывающей правый глаз.

* * *

Потом наступает тишина. Слышен тоскливый крик пролетающей птицы...

Грозные контуры Северного форта, если смотреть на него со стороны равнины, напоминают волнорез исполинского корабля. Солнце освещает боевую кровлю, и от этого зыбкая тень оттоманского флага становится еще чернее.

У подножья каменной громады видны два всадника, дерзко остановившие коней в полусотне шагов от укрепления.

Аппарат приближается к бастиону, — всадники становятся крупнее. Впереди, спиной к зрителям, остановился юношески стройный кавалерист в простой солдатской куртке, без всяких знаков различия, без оружия. Чуть позади бородатый казак-донец. Пики нет, за плечами карабин без штыка, а на боевой портупее не одна, а целых две сабли: первая своя, казачья, вторая узкая и легкая, с богатым золотым эфесом. К седлу привязан пестрый узелок, а в нем, должно быть, фляга и буханка хлеба.

Круто закинув вверх кудлатую голову, ординарец уронил папаху и сконфуженно поймал ее на лету.

— Голову, Иванушка, не потеряй! — послышалась насмешливая реплика, хотя кавалерист и не подумал оглянуться.

Строгое знакомое лицо. Генерал-аншеф Александр Васильевич Суворов-Рымникский знакомится с измаильской твердыней.

«Цель» перед ним. «Задача» предъявлена.

Полководец и крепость впервые стоят лицом к лицу.

— Хороша, ай, хороша! — восторженно шепчет Суворов, любуясь угловой башней. — Сколько здесь? — продолжает он, отвесно протягивая перед собой плеть и «на глазок» прикидывая высоту. — Семь сажен, поditко, станет — не менее!

— Двадцати не пожалей, Лександр Васильич, — пробасил за его спиной казак.

Со стены донеслось заунывное турецкое пение.

Суворов улыбнулся, ласково погладил шею своего сухопарого донского конька и неторопливо тронул поводья.

* * *

Наверху между двумя зубцами боевой кровли лежит молодой янычар и, подперев щеку ладонью, протяжно поет. Взглянул вниз, равнодушно отметил в глубине двух всадников, зевнул и, повернувшись на другой бок, заголосил снова.

* * *

Суворов и его спутник медленно едут вдоль крепостной ограды, держась от нее на расстоянии прямого картечного выстрела (двести пятьдесят-триста шагов) и внимательно изучая дополнительную линию обороны. Появляются глубокие рвы, наполненные водой, и сухие рвы, загроможденные «засеками»; бревенчатые палисады, предательски наклоненные вперед; голодные свирепые собаки на цепях; десятки «волчьих ям» с заостренными кольями на дне, и над всем этим — высокие валы и отвесные каменные стены. Изредка доносятся спокойные голоса часовых, негромкий смех, собачий лай, приглушенный шум города.

Суворов не спускает со стен пристального взгляда. Молчит. Но казаку, однако, невтерпеж.

— Отсель считать — версты две до Дуная, — говорит он. — По сю сторону пять бастионов да с запада три.

Суворов, не отвечая, кивнул головой, попридержал коня и заговорил негромко, как бы сам с собой:

— Чудно́!.. Палисады, верки, а форпостов нет. Я бы так не строил. Но велика, ой, велика, помилуй бог!

— Орду калеси, — авторитетно пояснил казак.

— Ась? — оглянулся Суворов.

— Армейская крепость, говорю, по-ихнему! — обрадовался станичник. — Армию целую укрывает!

— Ага! — равнодушно согласился Суворов и, внезапно повернув коня, направил его прямо к стенам. — Давай-ка поближе, дядя Иван!

Аппарат вновь взлетает на стену. Перед нами небольшой участок широченной стены, примыкающей к одному из бастионов. В промежутках между крепостными зубцами темнеют бронзовые тела орудий. Два турецких артиллериста («топчи») смотрят вниз на равнину и возмущенно орут, наконец обнаружив незваных гостей:

— Хей-я... Кяфири!.. Хей-я, казаки... Ой-я! Хей-я!..

Глубоко внизу видны два всадника. Они невозмутимо продолжают осматривать крепость, не обращая ни малейшего внимания на вопли часовых. Видно, как маленький кавалерист вынул из кармана записную книжку и записал что-то.

Взбешенные артиллеристы бросаются к пушке. Один круто наклонил вниз ее тело, другой, выхватив «пальник» из наполненного горящими углями чугунка, поднес его к запалу.

Отскочили...

Пушка рявкнула, подпрыгнула, белый плотный клуб дыма понесся вниз, и тотчас послышался глухой удар чугунной бомбы.

Подскочив к амбразуре, артиллеристы в испуге протирают глаза.

Внизу никого нет. Всадники исчезли.

К злополучным «стрелкам» подбежал испуганный турецкий офицер, глянул вниз, но, ничего не обнаружив, сразмаху отвесил обоим «топчи» по паре звонких пощечин.

Суворов и казак, как ни в чем не бывало, медленно едут каменистой тропой, почти вплотную прижимаясь к дубовому частоколу.

— Стрельба плохая. Охрана и вовсе дрянь. Видать, загуляли на радостях, — отмечает Суворов, но тотчас, натянув поводья, прищурясь смотрит в сторону равнины.

В полуверсте от крепости, на заболоченной поляне уютно дымит костер. Хлестнув нагайкой коня и пригнувшись к седлу, Суворов стрелой мчится «на огонек». Ординарец, на скаку срывая с плеча карабин, устремляется за своим генералом.

* * *

Поляну пересекает неглубокая ложбина, до половины наполненная водой. Ложбина, постепенно расширяясь, упирается непосредственно в крепостной вал и образует перед ним неглубокий прудок. А впереди бескрайние болотные низины, густые заросли пожелтевшего тростника, еще дальше — туманные просторы Дуная.

Возле костра сидят два молодых солдата. Один, обернувшись лицом к крепости, чистит шомполом ружье, другой, босоногий, сосредоточенно чинит сапоги. И нужно заметить, что перед ним не одна, а две пары сапог. Нимало не заботясь об опасности, солдаты расположились совсем по-домашнему — без киверов и без мундиров. В горячей золе печется картошка.

Суворов осадил коня неподалеку от костра, легко соскользнул на землю и запросто подошел к «землякам». Казак остался у лошадей.

Молодые, не вставая с мест, едва взглянули. Простая солдатская куртка и съехавшая набок старенькая егерская каска внушали полное доверие.

— По тебе палили-то, выходит дело? — приветливо сказал кудрявый солдат, откусывая нитку и продолжая ковырять шилом подошву изношенного сапога.

— Видать, не пондравился! — приятным баритоном подтвердил другой, указывая Суворову на местечко подле костра, где посуше. — Сядайте, папаша, гостем будете!

И, обжигая пальцы, передал Суворову горячую печеную картошку.

Казак Иван, стоя с конем в сторонке, добродушно ухмыльнулся в окладистую бороду.

— Хорошо горяченькой! — одобрительно сказал Суворов, стирая рукавом золу и разламывая пополам дымящуюся картошку. — Сами-то из каких, молодые? Рекруты аль еще кто?

— Накось, «рекруты»! Подымай повыше, дядя: полоцки мы гренадеры! — не без гордости ответили солдаты.

— Что ж, отстали? Аль утекли? — деловито набивая рот картошкой, продолжал расспрашивать Суворов.

— Вот это вот напрасно! — огорчился босоногий. — Армия, она, действительно, того... нет сказать, чтобы тикала, но, так сказать... — он указал на пустыню вокруг, вздохнул, но тотчас оживился. — А мы сами, видишь, караулы держим.

Суворов даже поперхнулся от неожиданности:

— Кого же караулите, братцы?

Босоногий доверчиво придвинулся к Суворову и по-приятельски ему подмигнул:

— Измаил-от крепость караулим, как бы ее, борони бог, турок не унес.

И полководец, понимая и поддерживая желание ребят позубоскалить от тоски, ответил совершенно в том же тоне шутки:

— Чего ж беречь? На то, поди, и строили, чтоб брать.

Босоногий громко расхохотался. Иносказательный разговор — любимая солдатская забава.

— Мы и то вот с ним беседу завели — давай, говорю, возьмем ее, Ваня! Ан нет, стой да смотри!

— Одним смотреньем крепость не возьмешь! — сурово оборвал второй солдат.

Полководец с уважением взглянул на него.

— Золотые слова, молодой! — ответил Суворов, хотел продолжать, но босоногий часовой, только теперь опомнившись, спросил незнакомого «егеря»:

— Сами-то вы из каких?

— Я-то? Я Перепелкин, Аким Терентьич, — скороговорочкой ответил Суворов. — Цимлянской станицы старшина.

— Перепелкин? — всплеснул руками молодой.

— Он самый, — подтвердил Суворов.

— Не слыхал, — лениво вздохнул босоногий и вдруг, обернувшись к болоту, испуганно вскочил на ноги. Из камышей донесся тоненький сердитый голосок:

— Гренадеры-ы!..

Вскочил и другой солдат и вытянулся «руки по швам».

— Идет, — пробормотал он. — Ну, теперь не жди покоя! Спасибо, сапоги ему хоть залатали. Ух, беспокойная душа!

Суворов с любопытством оглянулся.

Из камышей вышел неказистый маленький человечек в потрепанном офицерском мундире. Ноги босы. Штаны закатаны до колен. Самое странное, что офицерик этот (без всякой, казалось бы, надобности) нагружен тремя лопатами, двумя топорами, ружьем и еще какими-то предметами солдатского снаряжения, явно подобранными на болоте. Выйдя на сухое место, неподалеку от костра, человечек с грохотом уронил поклажу на землю и, не обращая внимания на Суворова, набросился на своих подчиненных:

— Это что ж за служба за такая? — крикнул он срывающимся тонким тенорком. — Лопаты валяются! Ружья валяются! А подобрать никому невдомек?

Один из молодых в недоумении развел руками:

— Да ведь не мы ж бросали, вашбродь, — армия стояла!

— Армия ушла, деревня осталась! — язвительно подхватил офицерик. — Вторую неделю учу. А все-то без толку. Боевое, святое, военное снаряжение пропадает! А вы?.. Тьфу! Смотреть противно!.. Подобрать!

Однако это получилось скорее смешно, чем строго, и все же один из солдат покорно отправился исполнять приказание, в то время как другой, с жалостью взглянув на продрогшего начальника, протянул ему сапоги.

— Сапоги-то надел бы, ваше благородие, вконец простынешь! — миролюбиво сказал солдат.

Суворов, наклонясь вперед, с любопытством наблюдает за происходящим.

Заметив незнакомого человека и забыв о сапогах, офицерик взволнованно подошел к полководцу и, явно не зная или не узнавая его, стал объяснять «происшествие»:

— Стоим в пикете. Смены нет. Вижу, уходят полки. Но мне приказа нет. Мало ли что может случиться? — Не оборачиваясь, офицерик ткнул голенищем сапога в сторону крепости. — Мало ли что — обход, вылазка. Потом отвечай! Держу караул по уставу. Двое суток стою, и вот... ушли, — он горько вздохнул. — Забыли! Сами изволите видеть.

Суворов в упор взглянул на маленького, посиневшего, продрогшего человека и тоном, не допускающим возражений, отрывисто приказал:

— Сядьте! Наденьте сапоги.

Офицерик вздрогнул и покорно уселся на кочку.

— Профессия ваша? — так же отрывисто и строго продолжает Суворов.

— Солдат! — меняясь в лице, растерянно бормочет офицер, угадывая перед собой начальника и вновь пытаясь подняться.

— Сидите. Чин ваш?

— Секунд-майор.

— В баталиях были?

— Нет, недавно из запаса.

— Имя ваше?

— Леонтий Неклюдов.

— Хорошо. Постараюсь запомнить.— Суворов повернулся и направился к ложбине, потом, остановившись, негромко сказал: — А за службу спасибо!

Маленький Неклюдов, беспомощно моргая глазами, кое-как натянул один сапог и вдруг, вспомнив, что он офицер и вел себя достаточно глупо, вскочил на ноги, схватил подмышку сапог и, догнав Суворова на краю ложбины, преградил ему путь:

— Профессия ваша?

— Солдат! — не сморгнув, ответил Суворов.

— Чин ваш? Разрешите узнать.

— Генерал-аншеф.

Неклюдов выронил сапог и испуганно вытянул руки по швам.

— ...И-имя? — упавшим голосом произнес он.

Но Суворов не успел ответить. Поляна мгновенно наполнилась топотом коней и воем идущей в атаку казачьей полусотни, которая налетела с двух сторон, как вихрь, быть может приняв группу у костра за турецкую разведку.

Суворов спокойно поднял руку. Полусотня надвинулась, окружила полководца тесным темным кольцом и разом умолкла. После короткой паузы раздался хриплый рев «ура». Двухсаженные пики, словно по команде, приподнялись для салюта. Худощавый стройный человек, на скаку спрыгнув с коня, радостно подбежал к Суворову:

— Александр Васильевич! Наконец-то... Ждут вас генералы!

— Ждут? Ну и давай бог, — смеясь, ответил Суворов, обнимая бригадира и целуя его в щеку. — Здравствуй, Платов!

Потом, забеспокоившись, оглянулся вокруг, подхватил атамана под руку и, подведя его к краю ложбинки, указал на воду.

За спиной у Суворова мгновенная немая сцена: Неклюдов подбежал к одному из станичников и взволнованным шепотом спросил что-то. Тот солидно погладил густую бороду и с некоторым презрением с высоты седла взглянул на офицера:

— А кто же, как не он? Суворов. Рымникской. Турки, и те, поди, знают...

Казаки захохотали.

Вконец смущенный, Неклюдов исчез, юркнув между конями.

* * *

Продолжается короткий разговор у ложбины.

— Ты мне скажи-ка, — Суворов указал Платову на воду. — Видишь, течет вода. А как понять? Промоина в стене... или запруда за валами?

(По дну ложбины едва заметное течение в сторону от крепости. Медленно плывет какая-то щепочка.)

Суворов ждет ответа, пристально глядя в сторону мелкого пруда, поблескивающего на солнце перед крепостными стенами. Донской атаман явно смущен неожиданным вопросом и в особенности тем значением, которое придает пустяковому факту его любимый начальник. Приложив руку к папахе, Платов чуть было не попался в «немогузнайстве»:

— Н-н-н...

Суворов свирепо погрозил ему пальцем.

— Попробуй только... сперва узнай, потом и говори!

Бум-м-м! — громыхнули крепостные пушки. Над поляной гулко застонал воздух.

Две каменные бомбы тяжко грохнулись в трясину. На этот раз совсем близко.

— Камушками покуда что, — равнодушно пожал плечами Суворов и, обернувшись к казакам, скомандовал:

— Гренадеров, забытых на посту, принять на коней! — Потом о чем-то вспомнил и улыбнулся весело. — Да и лопаты прихватить!

* * *

У перекрестка полевых дорог возвышается молдавский курган. На нем когда-то стоял домик. Теперь осталось лишь пожарище — труба печная да часть проломленной стены. За курганом молча стоят берейторы и ординарцы, держащие на поводу господских лошадей, а на склоне, обращенном к равнине, столпились генералы и штабные офицеры.

Кроме генерал-поручиков Самойлова, Потемкина и генерал-майора Кутузова, запоминается высокий, слегка сутулый Федор Мекноб. С ним рядом самодовольный мясник, гусарский бригадир Вестфален. В сторонке бело-синие мундиры дружной компании черноморских ушаковских моряков во главе с адмиралом Осипом Дерибасом. В этой же группе находятся три молодых француза, три сверхзнатных «волонтера на флоте», о которых речь будет ниже. Пузатый Захарий Чепега — старый запорожский герой, ни дать ни взять Тарас Бульба — степенно раскуривает трубочку-носогрейку. Все остальные, седоусые, запыленные, подлинные труженики войны — командиры полков и отдельных батальонов.

Генерал-поручик Самойлов угрюмо взглянул на часы.

— Ждем третий час. И ежели все это шутка...

— ...это опасная шутка, — подхватил Потемкин и прибавил громко, специально для того, чтобы слышал стоящий неподалеку Кутузов: — Особливо для тех, кто изволит шутить над нами!

— Да воскреснет бог и расточатся врази... превосходительств ваших! — вскинув бровь, ответил Кутузов и приложил руку к сердцу.

В тот же момент молодой адъютант, стоявший рядом с ним, указал на линию горизонта и торопливо вручил своему генералу короткую подзорную трубу.

Кутузов смотрит. Все остальные невольно притихли и повернули головы в сторону далеких холмов.

Покуда генералы наблюдают горизонт, за их спиной (по противоположному склону холма) бесшумно поднялась к вершине плотно сомкну-

тая казачья полусотня и остановилась молча и без команд. Из центра черного квадрата, протиснувшись между конями, вышел Суворов и, заметив перед собой пролом в стене, спокойно направился к нему, по пути пригрозив нагайкой обалдело разинувшим рты ординарцам.

Продолжается разговор офицеров.

— Гудович тащится. Все поле запылил! — презрительно процедил сквозь зубы Павел Потемкин и обернулся к генералам. — Напрасно ждем, господа. Не явится Суворов.

Он не договорил и замер... Откуда-то со стороны послышался знакомый голос.

— Не явится, помилуй бог. Да и откуда ж появиться, коли он сам здесь спозаранок бродит?

Ошеломленная толпа расступилась, пропуская полководца.

— Господа офицеры! — прозвучала запоздалая команда, но Суворов, насмешливо махнув рукой, быстро проходит сквозь строй навстречу старшим генералам.

Последовали чопорные приветствия — долг вежливости и никаких симпатий! И все же Суворов не выдержал. Добродушно рассмеявшись, он сказал, повидимому, без специального желания кого-нибудь обидеть:

— Видать, орешек турецкой не по зубам пришелся? Мудреного в том нет: армия гладна, нага и боса. Генералы — и те отощали!

Самойлов невольно подтянул свой толстый живот, но Суворов, забыв о генерал-поручиках, обернулся к подбежавшему Кутузову и крепко обнял его.

— Здравствуй, Мишенька! — сказал он растроганно и просто. Потом, порывисто метнувшись в сторону, извлек из толпы черноглазого Дерибаса.

— Здорово, Дерибас! Всем Дерибасам Дерибас! Спасибо за морские корабли, предерзко введенные в Дунай-реку!

Расцеловав в обе щеки польщенного Дерибаса, полководец крепко пожал руки Чепеге, Мекнобу и Арсеньеву, громко называя имена героев будущих событий:

— Чепега!.. Мекноб!.. Арсеньев!..

И вдруг, словно ослепнув, протер себе глаза, в недоумении уставившись на трех красавцев в фантастических нарядах бурбонских королевских полков, в золоченых шлемах с пучками страусовых перьев.

— Волонтеры на флоте! — говорит Дерибас, поочередно представляя Суворову знатных иностранцев и «с шиком» перечисляя их пышные имена:

— Его высочество принц Шарль Гаспар де Линь. Его сиятельство граф Александр Робер де Ланжерон. Его светлость дюк Арман Маноэль Мари Ришелье де Фронсак и Люссак.

Суворов всплеснул руками.

— Помилуй бог, имен на целый взвод, а вижу только трех?.. Ну, ничего! Язык наш русский знает? Парле ву рюсс?

— О, шагрен нон, эксцеленс! — сконфуженно ответил за всех Ланжерон.

— А надо бы, коль к нам на службу заявились! — нахмурив брови, перебил Суворов и, отступив на шаг, на миг закрыл глаза: — Вот слушай. Ломоносов... Михайло Васильевич...

Звучным голосом, полным гордости, он читает наизусть:

«Таких препон на свете нет,
Чтобы орлов сдержать полет.
Им воды, лес, бугры, стремнины,

Глухие степи — равен путь.
Где только ветры могут дуть —
Проступят там полки орлины!»

Восторженно притихли русские генералы. Молчат, пораженные необычайным приветствием, иностранцы.

— Ву компрене? — не унимается Суворов. — Понятно, что ли? Язык-то наш — вот он какой... — полководец многозначительно поднял палец вверх и произнес торжественно: — державный, гордый. И не язык — м у з ы́ к а б о е в а я! — повернулся и, взяв под руку улыбающегося Кутузова, сказал, указывая на серебряные кирасы и перья:

— Все это можно простить, лишь бы дрались по-русски!

— Прибывает его сиятельство граф Гудович! — послышался голос одного из адъютантов.

Суворов встрепенулся, взглянул на дорогу и пошел вниз по склону кургана.

На перекрестке остановилась чудовищных размеров запыленная дорожная карета. Целый дом на колесах. После короткой паузы дверца открылась. Офицеры, предвкушая очередную серию приятных неожиданностей, поспешно спустились с холма и остановились у кареты, образовав неширокий, плотный полукруг. Суворов подошел, и одновременно из кареты появилась помятая, испуганная фигурка генерала Гудовича. Суворов первым отдал честь.

— Я был при авангарде! — моргая глазами и не выдерживая прямого, пристального взгляда, произнес Гудович.

— Понимаю! — сказал Суворов. — Авангард при наступлении — почетнейшее место... — Он слегка понизил голос. — Но авангард при отступлении, сколь мне известно, принадлежит... обозному квартирмистру... Ахти, напасть, карманы одолели! — не спуская с Гудовича глаз, бормочет он и с торжествующим видом извлекает большой помятый пакет, скрепленный сургучными печатями. — По особому доверию, — продолжает он, вручая Гудовичу вскрытый пакет и указывая на адрес.

(Мелькнул конверт.) «Его превосходительству генерал-аншефу кавалеру графу Суворову-Рымникскому. Лагерь Берлад. Аллюр — четыре креста. Секретный ордер его светлости главнокомандующего...»

Тишина. Гудович вполголоса читает некоторые строки потемкинского приказа.

— «...С божьей помощью на овладение города... спешите к Измаилу для принятия командования... Много там генералов разночинных, а из того всегда...»

Гудович опустил письмо, растерянно прислушиваясь к холодно-спокойным словам Суворова, обращенным ко всем собравшимся генералам.

— Господа генералы! В эстафете сей, подписанной его светлостью главнокомандующим... — Суворов взглянул на Павла Потемкина и слегка поклонился ему, — ...вашим кузеном!.. — Потом поклонился Самойлову, — ...и вашим дяденькой Григорием Александровичем П о т е м к и н ы м, приказано мне: «Взять штурмом Измаил либо отступить»... — Мгновенная пауза и «концовка», убедительная, как пушечный выстрел:— С л е д о в а т е л ь н о, п р и к а з а н о в з я т ь!

Свита невольно дрогнула и отступила.

— Что, говорил? — вполголоса сказал Платов, сжимая локоть Кутузова.

— А я и не спорил! — также взволнованно отозвался тот.

И снова раздается голос Суворова:

— В сей минут вступаю в командование осадными войсками... —

Прозвенели шпоры. Все генералы отдали честь. Полководец взглянул на луковицу часов, приказывая адъютантам отметить время. — Первого декабря в два с половиной часа пополудни.

В этот момент, очнувшись от охватившего его столбняка, Гудович шагнул к Суворову и вернул ему эстафету.

— Граф Александр Васильевич! Сей ордер адресован не мне.

Суворов снисходительно взглянул и нежно взял Гудовича под локоток. Потом, свернув с дороги на заболоченную поляну и все так же бережно поддерживая собеседника, Суворов ведет его по кочкам и буеракам напрямик к темнеющему вдали Измаилу. Полководец уверенно шагает по трясине в своих высоких солдатских ботфортах. Генерал Гудович старается сберечь тонкие лаковые сапожки.

У подножья холма мгновенно образовались две неравные группы. Среди единомышленников Потемкина и Самойлова слышен такой разговор:

— Если бы письмо доставил не сам граф, я бы подумал... — возмущенно говорит генерал Львов, искоса поглядывая на Потемкина.

— Я бы подумал, — перебил Потемкин, — что Григорий Александрович вконец рехнулся.

— Санкт-петербургские интриги-с,— услужливо вставил Львов.

— Почему не вы? — мрачно сказал Павел Потемкин, обращаясь к Самойлову. — Почему не я, наконец? Почему опять он?!

Группа сторонников Суворова гораздо многочисленнее. Роскошный седоусый Чепега вынул из кармана свитки золотую табакерку и предложил ее Дерибасу. Оба приятеля заложили по доброй понюшке, но неожиданно для себя Дерибас с какой-то особенной быстротой чихнул три раза подряд:

— Апчхи-чхи-чхи!.. Двум шпагам в одних ножнах быть не можно!..

В сотне шагов от холма, среди болотных кочек, происходит откровенный разговор «на чистоту».

— Почему отступили от крепости? — отрывисто спросил Суворов.

— Постановление Военного совета! — надменно ответил Гудович.

— Не утвержденное главнокомандующим? — бесцеремонно перебил Суворов.

— Нет!.. — возмутился Гудович. — Однако сомнений быть не могло! Стихия выше нас. Лихорадки, ветры, зима наступающая.

— Немудрено — армия раздета и разута, — снисходительно согласился Суворов.

— Топлива нет! — вскричал Гудович.

— И это ясно, — с холодной усмешкой ответил Суворов. — Еще бы! Дунай широк. Возить дрова далече...

— Мы отступили с тем, чтобы вернуться! — заложив руку за борт мундира, величественно объявил Гудович. — Осада превращена в блокаду. Военный совет постановил...

— Потерпите, мол, господа янычары, покуда мы вернемся! — издевательски перебил Суворов. — Видал я в болоте тут «пикетец» забытый — трех гренадеров голодных. Не это ли «блокада»?.. — Теперь в голосе его открытая ненависть. — Над кем изволите шутить, ваше превосходительство? Над лучшей крепостью в Европе? Над сорока тысячами отборного янычарского войска? Над комендантом измаильским Айдозлу Мегмет-пашой — врагом достойнейшим и смелым? Отступление от Измаила считаю постыдным для войск империи Российской, а в обстоятельствах англо-прусских, шведских, голландских и прочих иных — преступным. Ибо под боком у вас — в Систове — бочка пороховая...

— Но где войска? — взвизгнул Гудович. — Пятнадцать тысячей «регулярных», наполовину рекрут, мужичья неотесанного! Кто же остальные пятнадцать? «Печенеги», ваше сиятельство! Иррегулярные казачьи толпы! Ордой командовать, однако, не привык — я не паша турецкий.

— О чем я особливо сожалею! — с трудом сдерживая гнев, ответил Суворов. — Ибо давно не слыхивал от русского генерала подобного поношения армии русской!

И без приветствий, круто повернувшись, направился обратно.

Раздался бешеный топот копыт, и запыленный гусарский поручик круто осадил взмыленного коня у подножья кургана:

— Из ставки! Эстафета! Гудовичу! — донесся хриплый крик.

Адъютанты ответили. Кто-то с готовностью принял поводья. Курьер спрыгнул на землю и, шатаясь, изнемогая от долгой скачки, побежал вперед по дороге, навстречу Суворову и Гудовичу.

Пробежал мимо Суворова, что-то прокричал на бегу, остановился перед Гудовичем и, глядя на него воспаленными глазами, вручил пакет. Гудович разорвал конверт, взглянул на листок и яростно скомкал эстафету. Нет надобности говорить о содержании приказа: оно отчетливо видно по выражению лица генерала. Этот приказ о сдаче командования.

У подножья холма в молчаливом ожидании стоят генералы, но уже с расстояния двадцати шагов Суворов начинает кричать:

— Господин адмирал Дерибас!.. Господин атаман Чепега!..

Оба откликаются на зов и через секунду стоят перед Суворовым.

— Готова ли к отплытию флотилия?

— К отплытию? — не понял Дерибас. — Чуть было не ушли с зарей, но опустили якоря.

— Поднять и уходить немедля!

Чепега и Дерибас в недоумении переглянулись.

— Аль разучились понимать? — дружески прикрикнул Суворов. — Дрова! Фашинник и дрова нужны мне дозарезу! Прикиньте, и по мне хоть всю флотилию посылайте, но к ночи быть обратно! — Суворов указал вдаль. — В той стороне приметны знатные леса. Приблизить их! Кутузов где? Ага! — Суворов подошел к Кутузову и, понизив голос, указал на Измаил. — Двойные огни! Возьми в кольцо огней. Хоть всю армию на ноги ставь!

— Армия далече, ваше сиятельство! — не без злорадства подал реплику подошедший сзади Павел Потемкин. — Она в пути на зимние квартиры.

— Она в пути к Измаилу, ваше превосходительство, — невозмутимо ответил Суворов. — Я хитрый!.. Еще из-под Галаца послал я тридцать восемь донцов-хорунжих по всем дорогам вашим. Офицеры лихие и дело знают. — И тоном, не допускающим возражений, уверенно сказал: — К ночи все полки вернутся и встанут на прежние позиции. Мой полк фанагорийский следует за мной и подберет отставших.

Голубая холодная лунная ночь. Ярко разгораются большие костры, сложенные из наскоро порубленных деревьев. Отовсюду доносится скрип невидимых телег, звон оружия, шорох шагов и ржание коней. Возвращаются войска.

— Покуда что — квартира тёпла! — слышны беззаботные голоса солдат, проходящих мимо костра.

— На штурм пойдем — и вовсе жарко станет! — откликаются гренадеры, успевшие захватить места у огней.

Тихая долина. Ближе к первому плану знакомые очертания молдавского домика — недавней резиденции Павла Потемкина и его приближенных. По горизонту сплошная цепь огней. Над покосившимся крылечком мерцает фонарик, скользя световым пятном по шелку и золоту суворовского штандарта и по строгим лицам двух бородатых донцов, держащих караул у штаба командующего штурмом.

Горница ярко освещена десятком свечей в походных медных шандалах. Окна завешены серыми солдатскими палатками. На простом деревянном столе развернут большой план Измаильской твердыни, на нем, придерживая его края, лежат две обнаженные сабли. У стола, подобрав под себя правую ногу, сидит Александр Васильевич Суворов, беседуя с Кутузовым, склонившимся над картой.

Сцена начинается с полуслова:

— ...Европа склонила султана к войне, внушив ему обманные надежды. Не мы ее развязали! — Суворов указал на карту. — И вот знаменитый предмет... в а ж н е й ш и й в настоящую минуту пункт, едва не преданный позорным отступлением! Ибо только Измаил решит: мир или продолжение истребления человечества! — Суворов привстал и наклонился над картой. — Крепость без слабых мест. Стены! А что внутри?

— Еще две крепости,— тихо сказал Кутузов.— Генуэзская старая, а здесь вот новая. Какой-то немец строил.

— Орешек в тройной скорлупе,— перебил Суворов,— да еще город внутри. Куда ведут улицы? Укажи, где мечети? А здесь вот что? — Суворов указал на неширокую ложбину между старой и новой крепостью, выходящую за пределы ограды с восточной стороны. — Что здесь? Ручей? Запруда? Не понимаю значения этих ворот.

— Ворота завалены камнем,— не очень уверенно ответил Кутузов.— Однако сообщениям перебежчиков особой веры нет. Нужна глубокая разведка.

— Так, так,— оживился Суворов.— Где человек твой, Мишенька?

— Здесь! — улыбнулся Кутузов и дважды хлопнул в ладоши.

Дверь горницы бесшумно распахнулась, и на пороге появилась статная фигура молодого офицера в блестящем кивере и в черном, до полу, мягком плаще. Велемир Огнев необычайно красив. У него тонкие шелковистые усики, слегка закрученные вверх, и черные, большие, с поволокою глаза. И сам он сильный, гибкий, почтительно веселый.

Вошел, снял кивер и, держа его в левой руке, замер у порога.

Суворов встал со скамьи и подошел, пристально разглядывая офицера.

— Ваше имя?

— Велемир Огнев. К услугам вашего превосходительства.

— Поручик моей разведки,— тихо добавил Кутузов.

— Приличествует знать язык врага. Вы говорите по-турецки? — спросил Суворов.

Огнев промолчал и только улыбнулся, сверкнув белоснежными зубами.

Суворов отступил на шаг и протянул руку.

— Пэк аля! Селям алейкюм, Велемир!

Но Огнев не принял руки. Переглянувшись с Кутузовым, он опустил на пол свой кивер и на секунду закрыл лицо плащом.

— Не принял руку... Правильно,— пробормотал Суворов и тотчас удивленно взглянул на Кутузова.

Произошло непонятное: поручик как бы исчез. Вместо него перед Суворовым стоял закутанный в плащ, нагловатый, заискивающий турец-

кий парень с лохматой головой и опущенными вниз усами. Зазвучала быстрая гортанная речь, сопровождаемая множеством выразительных жестов:

— Селям алейкюм, вели ниметим! Дже 'набы хак омрюнюзю узун бэ шаню шевкетинизи фираван буюрсун!

Это униженнейшее приветствие и особенно попытка Огнева упасть на колени и поцеловать край суворовского камзола вызывает одобрительные улыбки обоих генералов.

— Спросите, что он делает в городе?— сказал Кутузов.

— Шехердэ нэ япый орсун Исмаил? — спросил Суворов.

В ответ целый поток гортанных звуков:

— Базан джамидэ папуч лара́ бакарым...

— Караулишь туфли у мечети? — удивился Суворов.

— Базан мерхаметли бирханым гечерэк беним гиби фукарайя садака верир.

Эта фраза сопровождается умильными жестами нищего, просящего подаяние, и грациозным движением будто бы женской руки, снисходительно бросающей грошик.

Суворов весело рассмеялся.

— Еще бы! Перед таким, как ты, поди-тко, ни одна не устоит. Что еще?

— Базан да су сатаррым базар да.

Суворов радостно встрепенулся:

— Водой на базаре торгуешь? Отлично. Вот тут ты мне и скажи...— полководец подошел к Огневу и дружески положил руку на его плечо: — А что за валами промеж седьмого и восьмого бастионов?

— Там очень сильный родник! — послышался ответ на чистейшем русском языке. В ту же секунду поручик Огнев вытянул руки по швам, вновь превратившись в скромного младшего командира.

Суворов одобрительно кивнул головой.

— Когда можешь пройти?

— В любую ночь, ваше превосходительство!

— Даже сегодня? сейчас?

Огнев подумал.

— За час до захода луны. Когда она спрячется за куполом большой мечети.

— А как?

Огнев вопросительно взглянул на Кутузова. Тот улыбнувшись кивнул головой. Все же, прежде чем ответить, поручик оглянулся по сторонам, посмотрел в окно и только тогда, подойдя к Суворову, прошептал ему на ухо несколько слов.

Суворов тревожно заглянул ему в глаза. Огнев спокойно выдержал взгляд.

— Старинная, смелая штука,— покачав головой, сказал полководец.

— Времен Святослава,— негромко заметил Кутузов.

— Да-а, — задумчиво сказал Суворов и протянул Огневу руку. — Ну, здравствуй, герой!

Огнев ответил крепким рукопожатием, после чего оба генерала и смелый разведчик подошли к столу и склонились над картой.

— Так вот! Внимательно слушай, поручик. Задача твоя такова...— начал Суворов...

* * *

Заходящая луна готова скрыться за куполом большой измаильской мечети. Город спит, и только с крепостных стен доносится заунывная перекличка часовых: «Алла-а! Алла-у!» да изредка лают собаки.

* * *

Над Дунаем клубится низкий туман. По течению, неуклюже покачиваясь, плывет толстый древесный ствол, должно быть сломанный бурей.

Медленно прошла по экрану корма стоящего на якоре большого турецкого корабля. «Алла-а! Алла-у!» — донесся голос вахтенного матроса.

Дерево толкнулось о якорную цепь, едва не застряло, но, подхваченное течением, поплыло дальше.

Форштадт опускается к самой реке. Балконы некоторых домов нависли над водой. Луна скрылась за куполом большой мечети. Плывущее дерево вошло в черную тень и уткнулось в прибрежные камни.

Послышался короткий всплеск. Верхняя часть коры таинственно раздвинулась, из «дерева» выскользнул человек и, оттолкнув его, спокойно пошел по узкой прибрежной тропинке.

Узкая улица уходит круто вверх. На стертых ступенях громко храпит старик сторож. Турецкий паренек осторожно перешагнул через него и вдруг, уловив какие-то звуки, опустился на ступеньку неподалеку от сторожа и истошным голосом запел. (Сторож с досадой повернулся на другой бок, но даже не проснулся.)

«Не дир джеврин, хэр
Дэм бана
Вир созюм вардильвер
Сана...»

По каменной лестнице спускается ночной патруль из пятерых вооруженных янычар. Огнев как ни в чем не бывало продолжает петь.

«...Тэшриф эйле бир шэб бана.
Бен сарылсам индже беле...»

— Хэй-я, хэй! — остановившись, кричит один из аскеров, но подвыпивший парень горланит на высочайших нотах:

«...Сардыман сени эллере!»

— Айол, нэ бах 'ырыйор сун? Хэйдыгит! Ую!.. юкуядал! — хохочут янычары.

— Хай эшейн огул эшек! — выругался Огнев.

Выведенный из терпения аскер подошел и отвесил нахалу затрещину. Огнев вытаращил глаза, схватился за щеку и, шатаясь, направился в город, провожаемый грубым смехом аскеров.

Огнев вышел на поперечную улицу, более широкую чем остальные, и вдруг в страхе отпрянул в сторону, в черную тень, и всем телом прижался к ближайшей калитке.

По гулким камням зазвенели подковы, и мимо лазутчика на полном карьере пронеслась «Жемчужина Египта». Взметнулся белый плащ сераскира. Через мгновение проскакала отставшая свита и в том числе оба советника — пруссак и англичанин.

Улица снова пуста. Велемир Огнев спокойно продолжает свой путь.

У аппарели — крутой каменной дороги для ввоза орудий на крепостную ограду — раздались тревожные возгласы часовых. Белый всадник птицей взлетел по аппарели вверх, прямо на широкую стену и круто осадил коня на стене, неподалеку от бастиона.

В ночной глубокой тьме по ту сторону ограды перед глазами сераскира открылся горизонт, пылающий бесчисленными огнями. Страшная цепь почти без интервалов охватывает Измаил с востока и с запада.

Город в огненном кольце.

Соскользнув с коня, Айдозлу Мегмет подбежал к краю стены и встал на карниз между двумя каменными зубцами:

— Аллах экбер! Они вернулись,— шепчет комендант, оборачиваясь к подоспевшим советникам.

А в глазах ужас, разочарование, ненависть.

Предрассветный ветер, налетевший из русского лагеря, явственно донес звуки оркестров и гул голосов. И тотчас снизу, из-за бревенчатых палисадов, послышался громкий свист.

Секунду спустя над бастионом взорвалась светящаяся ракета, пущенная чьей-то дерзкой рукой в полусотне шагов от укреплений.

На стене раздались испуганные голоса. Ракета погасла. Дымящаяся палка упала к ногам сераскира.

На темной равнине то здесь, то там взвиваются сигнальные ракеты и откуда-то, очень издалека, звучит фанагорийский марш.

* * *

Небо светлеет. Меж двух холмов обозначился крутой поворот дороги, ведущей к русскому лагерю. По склонам холмов маячат тени солдат, но сама дорога остается свободной.

— Ракеты пускать во всех колоннах — о сем приказ! Обильно и каждую ночь, чтобы у турок в глазах зарябило! Пусть привыкают, голубчики,— приближаясь к дороге, говорит Суворов, указывая адъютантам в сторону невидимых измаильских стен.

Потом, отпустив офицеров, выходит на середину дороги и, опираясь на свой костылик, останавливается, в волнении всматриваясь вперед.

Рассвет разгорается с каждой секундой. Склоны холмов усеяны сбежавшимися отовсюду мушкетерами, гренадерами, егерями. В стороне от дороги, неподалеку от того места, где стоит полководец, собрались некоторые генералы, с любопытством ожидая встречи, которая сейчас произойдет.

Все ближе бодрый марш. Суворов одиноко стоит на дороге, улыбаясь и даже слегка дирижируя невидимым оркестром.

Невзирая на утренний холод, полководец одет необычайно легко. Белая легкая рубаха с единственным георгиевским крестом, темные рейтузы, высокие ботфорты. Головного убора нет. Утренний ветер треплет легкие седые волосы. По-петушиному взвился хохолок.

Оркестр умолк. Слышна веселая песня и мерная, быстрая поступь идущих солдат. Еще несколько секунд, и полк появится из-за поворота.

Возле дороги толпятся продрогшие за ночь гренадеры. Двое приятелей, поглядывая на Суворова, утешают друг друга:

— А ему каково? Стрелкой стоит и не ежится! Разве что сапоги покрепче наших.

Здесь же, в стороне от солдат, остановились заспанные, злые Потемкин и Самойлов и неизменный их спутник Львов.

— Любимцы идут! «Фа-на-го-рий-цы»! — с презрительной гримасой говорит Львов.

— «Десятый легион» господина цезаря Рымникского! — вторит Самойлов.

— Но цезарь стар и потому не страшен,— наклоняясь к уху Львова, язвит Павел Потемкин.

Суворов не слышит ни злобных, ни сочувственных реплик, он весь в ожидании встречи со своим любимым полком.

И, наконец, под возгласы изумления он появляется. Он идет так быстро, как ходили в те времена только фанагорийцы. Походный шаг, несмотря на стальное равнение, широк и свободен. Не потому ли и песня, которую поют фанагорийцы, веселее обычной? Рядом со знаменем както бочком шагает рослый широкоплечий полковник Золотухин. Он не только командир, но и лучший в полку запевала.

Идет и поет:

«Ноне времечко военно,
От покоя удаленно.
Коли вышел нам приказ,
В бой идем все враз!
Барабаны громко бьют,
Гренадеры в бой идут...»

и могучий хор подхватывает припев:

«Хэй-ха!.. да ха-ха-ха!
В бой идут!

Казаки, карабинеры,
Гренадеры и стрелки,
Всякий на свои манеры
Вьет Суворову венки!

Барабаны громко бьют,
Гренадеры в бой идут...»

Кутузов стоит на склоне холма. Позади него адъютанты, а вокруг откровенно завистливые солдатские толпы.

— Ай да песня! — восхищаются солдаты.

— Песня что! Одежа, смотри, какая. Мы такую-то век не видали. На параде да во сне. А поклажа больно-то легка! А сапожки-то, сапожки! Офицерам впору...

Адъютанты укоризненно поглядывают на «болтунов». Кутузову тревожно. Он кусает губы, но молчит.

(На движении. Аппарат находится где-то в центре первого взвода и вместе с полком приближается к Суворову.)

Полководец замечен полком. Радостно улыбается знаменосец фельдфебель Тюрин. Бодро покрикивает ефрейтор Платоныч:

— Шире шаг! Аршин, аршин давай! Головку вскидывай... Бабы разлюбят!..

(Суворов все ближе.) Полковник Золотухин выхватывает саблю и плашмя поднимает ее над головой. По этому сигналу пение мгновенно смолкает. Барабаны бьют первое колено «генерал-марша». Раздается певучая команда:

— По-олк!..

Сабля командира опустилась. Полк встал.

Подойдя к Суворову на положенное число шагов и отсалютовав саблей, рапортует полковник:

— Ваше сиятельство! Вверенный мне фанагорийский гренадерский полк по вашему приказанию прибыл. Больных нет. Отставших нет.

(Снова отдав салют, Золотухин становится позади полководца.)

— За тридцать шесть часов с т о верст!.. Спасибо вам за переход геройский! Здорово, чудо-богатыри! Здорово, фанагорийцы! В огне рожденные! Быстроходы! Герои молодые!..

— Рав-рав-рав-рав... — гремит по долине.

Суворов отошел к обочине и встал неподалеку от группы Потемкина. Снова заиграл оркестр, полк двинулся при несмолкаемых криках «ура».

Позади Суворова появился встревоженный Кутузов.

Полное неожиданности завершение сцены проходит на фоне движения фанагорийцев. Они идут бодрые, крепкие, как будто сто верст, которые они отмахали от Галаца до Измаила, для них ничто. В составе полка проходит отряд богатырей «пионеров» — бородатых сокрушителей крепостных палисадов — с огромными топорами через плечо. Проходят полковые рабочие со штурмовыми многосаженными лестницами. К концу разговора Потемкина и Суворова появляется единственный штатский человек во всей армии — суворовский камердинер Прохор Иванович Дубасов.

— Что ж, хороши мои орлята? — не утерпев, спрашивает Суворов, подходя поближе к Потемкину.

— Наука не хитра,— снисходительно отвечает генерал-поручик.— Одеть моих — пройдут не хуже.

— О чем сомнений не имею, — явно кривя душой, соглашается Суворов и как бы невзначай задает коварный вопрос:

— А есть во что одеть?

Павел Потемкин не угадал «ловушки».

— Согласно уставу, для церемониальных маршей... — вскинув брови, солидно начал он.

— ...Так значит есть? — радостно вскричал Суворов.

Потемкин пытается «пробить отбой» и стушевать свое невольное признание:

— Парадные мундиры, сколь известно, предназначаются для церемониальных маршей.

Но Суворов, вне себя от восторга, обращается не к Потемкину, а к одному из адъютантов, стоящих рядом:

— Далеко ли обозы?

— К утру прибудут.

— Александр Васильевич! — тревожно вмешался Потемкин. — Осмелюсь вас спросить: изволите войска вести на штурм или на парад?

— Н а ш т у р м — к а к н а п а р а д! — отрезал Суворов и, обернувшись к старикам командирам, бесцеремонно указал пальцем на группу потемкинских мушкетеров.— В отрепьях сих — только на ученье водить, а после ученья — помыться, обсушиться, а далее... — он крикнул: — п а р а д н ы е м у н д и р ы! — Потом опять заговорил спокойнее, словно в назидание окружившим его генералам: — Ибо штурм, по разуменью моему,— парад! И бой за родину — парад и подвиг геройства и славы!

Повинуясь взгляду полководца, дежурный адъютант вынул записную книжку. Суворов торопливо ткнул пальцем в раскрытую страницу. Сияющий Кутузов любезно предложил адъютанту свой карандаш. Суворов диктует:

— Всем полкам немедля выдать обувь и парадные мундиры. Приказов не повторяю!

И обернувшись к Потемкину, с чувством потряс его руку:

— А за подсказку великое спасибо, Павел Сергеевич!

Потемкин и Самойлов, хмуро переглянувшись, отошли в сторонку. Суворов веселым взмахом руки приветствует последний проходящий отряд. Взволнованный до глубины души Кутузов стоит рядом с полководцем.

Потемкин и Самойлов уходят в сторону от дороги.

— И как это вас, братец, прорвало! — с досадой ворчит Самойлов.

— И не говорите, сам не понимаю. — Потемкин сердито махнул рукой и ускорил шаг.

— Солдат для родины превыше всего! — задумчиво говорит Кутузову Суворов.— Требуй от него много, но и отдай ему все. А допреж всего — сердце отдай!

— Если бы все генералы... — начал было Кутузов, но, оборвав себя, схватил руку Суворова и крепко пожал ее.

— А вот и Прохор прибыл! — объявил Суворов, только теперь заметив позади себя ухмыляющегося Прохора Ивановича, держащего на поводу лошадку, груженную сеном в круглых кавалерийских сетках. К седлу приторочены два солдатских сундучка — один собственный, дубасовский, другой такой же — генеральский. Поближе к крупу лошади белеет пара уток.

— Сенца прихватил малость,— деловито объясняет Прохор, стараясь загородить собой уток.

— Утки чьи же? — нахмурив брови, спросил Суворов.

— Дикие, Александр Васильевич, турецкие. Где постелить-то? Не спали, поди, вовсе.

— Эх, Прохор, Прохор! — укоризненно вздохнул Суворов и, взяв под руку Кутузова, пошел вместе с ним к расположению лагеря.

* * *

(На движении.) Полковник Золотухин в полном парадном мундире, с крестами и медалями на широкой груди, браво шагает по дороге, исковерканной снарядами. По бокам идут два штаб-горниста с длинными серебряными фанфарами у бедер, а позади — ефрейтор Платоныч с большим белым флагом в руках. Пройдя несколько шагов, вся группа останавливается. По знаку полковника трубачи поднимают фанфары к губам. Звенят певучие торжественные звуки «призыва».

(И когда аппарат отступает, огромная панорама разом объясняет все происходящее.)

Золотухин и его спутники стоят на демаркационной линии в трехстах шагах от крепостной ограды и примерно на таком же расстоянии от расположения передовых отрядов русских войск.

Поверх зубчатых стен бесконечной гирляндой пестреют чалмы любопытных турок. Особенно много скопилось их возле сторожевой башни Бендерских ворот. Но и в русском лагере виднеются многолюдные толпы солдат, наблюдающих за приемом парламентера.

Горнисты снова и снова повторяют сигнал.

Полковник спокойно ждет, опираясь на эфес сабли.

Наконец с вершины сторожевой башни раздается ответный хриплый рев турецких труб.

Измаил согласен принять парламентера.

Со скрежетом и скрипом опускается подъемный мост. Грандиозные окованные медью ворота наглухо закрыты. Но вот в нижней части левой створы открывается сторожевая калитка и оттуда выходят два турецких офицера в сопровождении небольшого отряда телохранителей янычар. Бимбаши— офицеры — быстро идут к тому месту, где стоит Золотухин. Янычары остаются у калитки.

Происходит очень четкая, своеобразно красивая церемония приема парламентера. После взаимных чопорных приветствий Золотухин молча поднимает на уровень лба пакет, скрепленный печатью, и снова прячет его на груди. Один из офицеров вынимает из-под складок одежды большой белый фуляр.

— Эфендим! — с поклоном говорит офицер, почтительно глядя на боевые кресты, украшающие грудь Золотухина. — Мюсаадэ Эдиниз Гозлеринизи ба (г)ламаме!..

— Глаза ваши завязать просит! — поясняет стоящий позади Золотухина Платоныч.

Золотухин кивнул головой. Бимбаши собирается завязать глаза, но потом, раздумав, с поклоном передает Золотухину платок, доверяя ему самому выполнить старинный необходимый обряд.

Золотухин плотно завязывает себе глаза.

Офицеры, бережно поддерживая Золотухина под руки, ведут его к крепостной стене.

— Счастливо вернуться, вашсокродь! — напутствует Платоныч, уходя к своему лагерю вслед за трубачами.

Со стен доносится тревожный гул голосов. Парламентер и его проводники исчезают за калиткой. Следом за ними идут янычары.

Парламентера, окруженного угрюмым конвоем янычар, ведут по узкой улице города.

Впереди процессии гудит большой барабан.

Население жмется поближе к домам, с тревогой и почтением разглядывая высокую фигуру Золотухина, спокойно шагающего с завязанными глазами среди своих конвоиров.

На углу, смешавшись с толпой горожан, стоит Огнев. У него придурковатый, испуганный вид. Указывая пальцем на Золотухина, лазутчик нашептывает соседям всякий панический вздор.

Свидание с высоким командованием измаильской крепости произошло на маленькой квадратной площади перед генуэзским дворцом, превращенным в янычарскую казарму. Паши, султаны и начальники отрядов собрались здесь во главе с сераскиром. Чуть поодаль гражданские власти: муфтии, имамы мечетей и купцы, окружившие древнего мухафиза Мохаммета Али. Небольшая группа европейцев во главе с коммодором Смитом и фон Рихтером стоит в стороне, отнюдь не занимая почетного места.

Турецкие офицеры, почтительно остановив Золотухина в десяти шагах перед сераскиром, развязали ему глаза. Полковник отдал честь. Ему сумрачно ответили.

По знаку коменданта к парламентеру подошел скромно одетый грек-переводчик и, любезно поклонившись ему, сказал:

— Я толмач, переводчик. К услугам вашим.

— Я полковник Владимир Золотухин, командир полка, — представился парламентер.

— Высокое собрание желает выслушать вас, эфенди-полковник!

Золотухин бережно вынул из-за борта мундира пакет:

— Командующий Российскими войсками у стен Измаила приказал мне вскрыть и объявить его письмо, — сказал он спокойно и громко.

(Толмач переводит каждое слово, причем переводит настолько хорошо и быстро, что голос его почти сливается с голосом Золотухина, не заслоняя его и не искажая.)

Парламентер читает знаменитое суворовское послание:

— «Его превосходительству сераскиру и коменданту Мегмет-паше Айдозле и всем султанам и военачальникам измаильским».

Вокруг глубокое молчание, и, кажется, весь город затаился и ждет, ловя каждое слово. После короткой паузы Золотухин продолжает чтение, несколько повысив голос:

— «Я с войсками сюда прибыл. Двадцать четыре часа на размышление о сдаче — в о л я. Первые мои выстрелы — уже н е в о л я. Штурм — с м е р т ь! Что и оставлю вам на рассуждение...»

После небольшой паузы Золотухин с особой гордостью читает подпись:

— «С у в о р о в»!

Если бы в этот момент обрушился древний генуэзский дворец, это произвело бы, вероятно, меньше впечатления, чем короткое заключительное слово... Турки рванулись вперед, потом в смятении отпрянули, и тотчас начался глухой, гневный гул, полный недоверия и ужаса. Однако сераскир повелительно прокричал несколько слов, и площадь снова умолкла.

— Какой Суворов? — послушно повторил толмач, переводя возглас сераскира.

Полковник, приложив руку к своему головному убору — высокому киверу, украшенному лисьим хвостом, обращается непосредственно к коменданту:

— Туртукайской! Гирсовской! Козлуджевской! Кинбурновской! Очаковской! Фокшанской!.. Его превосходительство Суворов-Рымникской!..

Площадь застыла в немом оцепенении. Золотухин, передав письмо толмачу, обернулся к мухафизу, с особым почтением привегствуя древнего старца. Но мухафиз не удостоил ответом.

— Кроме сей эстафеты, — невозмутимо продолжает полковник, — имею другую, его превосходительству мухафизу Мохаммету-паше и всем старейшинам этого города.

Не дожидаясь разрешения, Золотухин вскрыл второй пакет и прочитал не менее примечательное послание Суворова, красноречивее всего говорящее о великой гуманности полководца.

— «Огонь и меч уже готовы к истреблению всякой дышащей твари. Но, соблюдая долг человечества, дабы отвратить кровопролитие и жестокость, я т р е б у ю отдачи города без сопротивления, ибо, если будет продолжено бесполезное упорство, то с городом последует судьба Очакова и п о з д н о будет тогда пособить человечеству от раздраженного войска, а кровь невинных жен и младенцев останется на вашем ответе перед богом вашим! А л е к с а н д р С у в о р о в-Р ы м н и к с к о й».

Однако послание к старейшинам не возымело того действия, на которое мог бы рассчитывать Суворов. Гневно поглаживая длинные белые бороды, что по адату является клятвенным знаком отмщения, старики грозно двинулись вперед.

Атмосфера накалена до последних пределов. Полковник Золотухин явно рискует своей головой. Но его спасает сераскир.

Шагнув вперед и опершись на меч, он произносит громким властным голосом свои вошедшие в историю слова — ответ на суворовский ультиматум:

— Гоклер йере дюшперсе Туана нехри дурарса, о вакыт биле Исмаил сизэ теслим олмаз!

И тотчас к Золотухину рванулся насмерть испуганный толмач:

— Скорее небо упадет на землю, он сказал, и Дунай остановит течение свое, нежели сдастся вам Измаил!

Золотухин стоит прямой, как стрела, со всем почтением к врагу выслушивая его решение. Но после короткой паузы неожиданно звучит ответ парламентера, произнесенный на отличнейшем турецком языке:

— Аллаха! — говорит Золотухин. — Бисм'пэк алла! Аллаха ысмар ладык, эфендим!

— Аллах да сохранит ваши души! — бормочет толмач, в полном замешательстве переводя сераскиру турецкую фразу, сказанную русским полковником.

Парламентер опускает руки и стоит неподвижно, невозмутимо до

тех пор, пока по знаку сераскира к нему подбегают бимбаши и дрожащими руками завязывают глаза белым шелковым платком.

Едва ли не целая «орта» под грохот своих барабанов провожает отважного парламентера, оберегая его от разъяренных горожан, подстрекаемых дервишами. Полковник Золотухин спокойно идет, на целую голову возвышаясь над всеми. Его глаза опять завязаны белым платком.

На башне, венчающей Бендерские ворота, хрипло загудели длинные трубы-карнаи. С равнины донесся ответ серебряных фанфар.

Со стены видно, как Золотухин в сопровождении двух бимбаши приближается к демаркационной линии, где его ждут Платоныч, трубачи и гренадеры с белым флагом. Русский парламентер возвращает вражескому офицеру его платок, и после взаимных весьма холодных приветствий обе группы расходятся в разные стороны.

В сумерках на маленьком балкончике стоят знакомые фигуры в белых чалмах. Внизу расстилается город. Коммодор Смит вынимает из корзины двух черных голубей и бросает их в воздух.

— Вы помрачнели, эксцеленц? — сочувственно спросил пруссак. — Но я, признаться, не уверен, чтобы Потемкин действительно прислал войска.

— Он прислал одного человека, но в глазах турок этот человек — одно только имя его — страшнее целой армии! — с ненавистью ответил англичанин.

— Да, турки суеверны, — нехотя согласился пруссак.

— Одна надежда на ваши знаменитые стены, господин фон Рихтер, — язвительно ответил англичанин, наблюдая за отлетом своих птиц.

* * *

Мутное утро. По бескрайней молдавской степи, исхлестанной осенними дождями, уходит вдаль проезжая дорога. Слева темнеет деревянное облезлое строение — не то трактир, не то почтовая станция. У крыльца стоит большая генеральская карета, запряженная шестеркой сытых лошадей. В двадцати шагах позади дрогнет на ветру гусарский полуэскадрон, нетерпеливо поджидая, когда его превосходительство генерал-аншеф Гудович соизволит тронуться в путь.

Трактирщик молдаванин и его босоногая красавица дочь помогают лакеям погрузить на крышу колымаги корзины и баулы со всяческой снедью. В стороне видны казаки-ординарцы, держащие на поводу двух прекрасных коней. Это генерал-поручики Потемкин и Самойлов прискакали на заезжий двор, чтобы засвидетельствовать свое почтение бывшему командующему войсками, бесславно отбывающему в Бендеры.

У раскрытой дверцы кареты стоит одутловатый, обрюзгший Гудович. На нем роскошная бархатная шуба, на голове — высокий кивер одного из екатерининских гвардейских полков. Но ни шуба, ни кивер не добавляют ему роста, не придают величия...

Павел Потемкин передает объемистый пакет Гудовичу. Тот, с уважением взглянув на адрес, бережно прячет послание в бумажник тисненого сафьяна.

(Мы слышим их разговор и в то же время видим, что старый молдаванин, неслучайно замешкавшись у колымаги, старается запомнить кое-что из этой примечательной беседы.)

— Помыслить невозможно! — возмущается Самойлов. — Боевые корабли российского флота возят дрова! Сопливые рекруты щеголяют

в парадных мундирах старейших полков. Обозы опустошены. Все сапоги розданы, до единой пары!

— Под охраной гусарской, — вторит Павел Потемкин, — прибыло два полных базара. Приказано торговать и даже верить в долг!

— И все это за одни только сутки! — стонет Гудович.

С дороги послышался шум. Разбрызгивая грязь, к крыльцу подскакал генерал-майор Львов и, соскочив с коня, подбежал к собеседникам.

— И еще... — подхватил он, предугадывая или зная содержание разговора. — Он закрывает гошпита́ли!

— То есть, как же это закрывает? — удивились генералы.

— ...пришел и объявил: «больной солдат мне противен!»...

— Ну?!.

— Ну, и увел с собой половину. Увы, это не все! — Львов оглянулся и понизил голос. — Он роет рвы. Но где же? У себя в тылу. Да-с!.. Над обрывом Вале Браска поставлены пушки. К ночи объявлен штурм!..

— Как, штурм? О господи помилуй!—схватился за голову Гудович.

— Не Измаила, нет, ваше сиятельство. Штурм обрыва, господа! Войска генерала Суворова будут штурмовать свой собственный тыл. В приказе так и сказано: «дабы не беспокоить турок понапрасну», — и генерал Львов, наслаждаясь произведенным впечатлением, выразительно постучал себя по лбу согнутым пальцем. — «Не беспокоить турок понапрасну»... Вам что-нибудь понятно, господа?

— Понятно лишь одно, — поспешно объявил Гудович. — Я должен спешить в ставку его светлости главнокомандующего!

Старик молдаванин услужливо откинул подножку кареты.

Потемкин, Львов и Самойлов растроганно обнимают Гудовича.

— О всем дальнейшем...

— Само собой разумеется, ваше сиятельство!

Дверца захлопнулась. Лакеи вскочили на запятки. Колымага качнулась и тяжело рванулась с места. Послышалась команда гусарского вахмистра. Гудович отбыл.

* * *

Из облаков вырвались две черные быстрые птицы. И сразу же с высоты их полета открылся Стамбул, столица оттоманов. Голубой Босфор. Султанские дворцы, утопающие в зелени садов. На рейде, в стороне от всех других кораблей, стоит военный бриг с британским флагом на кормовом флагштоке.

На полуюте, под парусиновым тентом, защищающим от солнца, беседуют два дипломата, два прожженных интригана — английский посол сэр Роберт Энсли и чрезвычайный посол Пруссии майор фон Кнобельсдорф.

— Нас видят с берега, сэр Энсли, — осторожно заметил немец.

— Важнее, чтоб нас не слышали, господин фон Кнобельсдорф, — усмехнулся англичанин. — Сегодня утром оглашен фирман султана, весьма тревожный: «если Измаил падет, то каждого, кто уцелеет, ждет топор!..»

— Но почему же? Разве русские не отступили? — встревожился Кнобельсдорф.

— Вернулись! — мрачно отозвался Энсли, — и более того, взгляните, вот депеша голубиной почты.

Он вручил своему собеседнику увеличительное стекло и лист черной бумаги, на котором наклеен клочок тончайшего пергамента.

— Суворов? — пренебрежительно пожал плечами дипломат. — Но, дорогой сэр Роберт, существует же предел воинскому счастью?

— Я не люблю гадать о счастье, я верю только фактам, — сухо отозвался Энсли, указывая на карту, лежащую на низеньком турецком столике. — Все крепости, запиравшие проход через Дунай, находятся в руках русских. Остался только Измаил.

— ...которому предерзко угрожает господин Суворов, — рассмеялся немец.

— Вы забываете о Систове, мой друг! Вы забываете о том, что совещание начнется через пять-шесть дней! И о том, что коалиция против России должна быть создана во что бы то ни стало! Ни вы, ни я не можем допустить, чтобы султан Селим заколебался и вышел из войны ранее, чем будут приняты согласованные решения.

— Покуда Измаил сопротивляется, Стамбул не будет помышлять о мире, — уверенно сказал фон Кнобельсдорф. — Мой соотечественник инженер фон Рихтер, гениально укрепивший эту крепость, великий мейстер фортификации.

— Нам важно оттянуть падение крепости хотя бы до весны,— угрюмо сказал Энсли, — тогда, быть может, наши обещания его турецкому величеству станут реальностью.

— ...и британский флот действительно войдет в Черное море? — с любопытством спросил фон Кнобельсдорф.

— А прусская армия действительно вторгнется в Россию? — в том же тоне ответил Энсли. — Не будем же скупиться, дорогой коллега! Увы, даже на деньги, на подарки. Не говоря уже об обещаниях. Систово — это пробный камень, «Измаил» великой европейской лиги!

— Я понял вас, сэр Роберт! Момент, действительно, весьма серьезен...

* * *

Лунная холодная ночь. Широкая долина Вале Браска, лежащая в двух-трех верстах от Измаила, перерывается отвесным восьмисаженным обрывом. Сотни дымящихся факелов шестью мерцающими линиями пересекают долину от края до края, взбираются по круче вверх и отмечают направление предстоящего учебного штурма. Внизу, неподалеку от обрыва, темнеет низкий штабной холм, также опоясанный огнями. В целом же весь этот огромный сектор представляет собой точную копию подступов к измаильской твердыне. Здесь есть все, начиная от волчьих ям, засек и палисадов и кончая глубоким водяным рвом, вырытым у подножья обрыва.

По гребню Вале Браска расположены «турецкие» батареи — по четыре пушки на каждый штурмующий батальон.

В ночной полутьме стоят готовые к приступу боевые колонны: в первой — пешие запорожцы, во второй — фанагорийцы, в третьей — батальон полоцких гренадеров, целиком состоящий из молодых, необстрелянных рекрутов.

Промчался казак, высоко подняв над головой пылающий факел. Следом за ним появился Суворов и, на всем скаку осадив коня перед запорожской колонной, весело прокричал, указывая плеткой в сторону грозного обрыва:

— Здорово, внучата! Не ваши ли деды брали Царьград?

— Наши, батьку! — несется в ответ.

— Учить не буду — напомню только. Гей! Ух, махни да головой тряхни!.. — полководец крикнул свою любимую поговорку и, хлестнув нагайкой коня, умчался к фанагорийцам.

Первые ряды молодых казаков возбужденно рванулись вперед, готовые хоть сейчас штурмовать. Хохочущие сотники с трудом удержали их на месте.

Не зря поставлен в центре фанагорийский батальон и не зря его ведет командир Золотухин. «Любимцы» обязаны показать всем пример высокого мастерства.

Отблески огней скользят по энергичным лицам гренадеров. В полутьме здесь и там загораются полоски штыков.

Привстав на стременах, негромко, почти как с равными, говорит Суворов:

— Ответ измаильский известен? Так вот: пусть Дунай повернет, куда хочет, и небо упадет в тартарары, а Измаил возьмем!

Глухой раскатистый гул донесся из полутьмы.

— А для того — у ч и т ь с я! — продолжает Суворов. — Тяжко в ученье — легко в бою! Запомни навек и твердо!

И, наклоняясь с седла, негромко сказал Золотухину:

— Объясни задачу, полковник!

Умчался.

Командир полка, полуобернувшись к колонне, объяснил задачу спокойно и просто:

— По команде — взять стену штурмом!

Скромно улыбнулись фанагорийцы.

Бесцеремонно врезавшись в гущу полоцких рекрутов, Суворов ласково посмотрел вокруг. Отовсюду сияющие голубые, карие, синие чуть-чуть испуганные глаза...

Во главе своей полуроты «окаменел» маленький секунд-майор Леонтий Неклюдов. Верхушка его кивера едва достигает плеча стоящего рядом унтер-офицера. Ничем не отличаясь от солдат, секунд-майор не спускает с полководца преданных глаз.

Говорит Суворов:

— ...И вы — молодые, необстрелянные, огнем не крещеные!.. — С видом заговорщика Суворов хитро подмигнул и кивнул головой в сторону фанагорийцев. — А ну, утрите нос соседям, чтобы не зазнавались больно! Хоть мы-то, мол, и рекруты, а все же не лыком шиты. Дело-то какое же простое! Перед тобой Измаил, и его приказано взять. Ломи через засек, бросай плетни через волчьи ямы, прыгай через палисад — быстро, быстро беги! Увидишь ров, бросай фашины — и никакой ров тут не глубок... Ров перейдешь, штурмовые лестницы вскинь — и никакой вал не высок!.. Колонной лети через стену на вал!.. Пушки палить начнут, а ты не бойся, привыкай, учись!.. Один ученый трех неученых бьет!.. Да нет, нам мало трех, давай нам десяток на одного — всех поколотим, повалим, в полон заберем! Так что ль, богатыри?

«Ура!» — хотели было крикнуть молодые, но Суворов притворно сердито погрозил им плеткой.

— После крикнешь! Сперва кумовьев обгони!.. А они — вот они, рядом!..

Еще раз указал на фанагорийцев, тронул коня, вырвался из колонны и исчез в темноте.

В ту же секунду с поля прозвучал короткий сигнал. На командном холмике взвилась ракета.

И разом начался суворовский примерный штурм.

— Атака!.. Ступай, ступай!.. — закричали офицеры.

Забили барабаны, ударили оркестры, загремело «ура», и три колонны разом кинулись вперед в черные глубокие интервалы, отмеченные факелами, горящими на длинных шестах.

...Далеко обогнав колонну, Суворов осадил коня возле штабного холма, переполненного генералами, спрыгнул на землю и возбужденно веселый ворвался в толпу штабных офицеров.

Все в сборе — и друзья и враги. Одни с любовью, другие с испугом смотрят на легендарного полководца.

А он, заметив в сторонке группу щеголей волонтеров, подбежал к ним.

— Почему не в рядах? Желанья мало — уменье дороже! Ты офицер — ты впереди, ты и веди! — и, обернувшись к Дерибасу, отрывисто приказал: — Всех волонтеров на линию!

Волонтеры растерянно оглянулись, но ослушаться не посмели.

С поля несется непрерывно нарастающий топот и гул.

Наступающие колонны прорвались через засек.

Карабкаются на палисады и одолевают их, становясь на плечи друг другу.

Вихрем несутся на ярко освещенный штабной курган и пробегают мимо, словно обтекая его.

Опершись ладонями о колени, Суворов напряженно следит.

— Чудеса творят братцы! Вперед, молодые, вперед! Чем больше пота, тем меньше крови!

Внезапно с вышины обрыва грянул пушечный залп, как видно, явившийся полной неожиданностью для большинства генералов. Львов в страхе метнулся к Потемкину. Тот в мрачном недоумении развел руками. Но пушки, однажды заговорив, бьют вхолостую, бьют непрерывно на протяжении всего невиданного обучения.

Примерный бой кипит в полусотне шагов от наблюдательного пункта. Колонны соревнуются друг с другом. Скользкий глассис (отлогое возвышение перед рвом) остался позади. Стрелки холостыми выстрелами прикрывают движение войск. Трехпудовые связки ивовых прутьев (фашины) с тяжелым плеском падают в мутную воду рва, образуя зыбкую переправу. К стене приближаются семисаженные лестницы.

Кое-кто, ступив на фашины, срывается в ледяную воду.

Два вестника с «поля боя» одновременно появились на командном кургане. Один подбежал к Чепеге, другой — к Павлу Потемкину. Чепега, услышав донесение, сорвал с головы папаху, взмахнул ею, сверкнул серьгой в ухе и, отдуваясь, побежал с холма. Вслед за Чепегой отправился молчаливый, долговязый Федор Мекноб, предварительно сняв белые перчатки и отдав их вместе с кивером адъютанту.

Потемкин подошел к Суворову:

— Опасная забава, ваше сиятельство, — откровенно неприязненно заявил Потемкин. — Рухнул палисад, троих придавило насмерть!

— Господин генерал, — холодно отозвался Суворов, — на стене потеряю не меньше. Но знаю, троих потеряю — тысячу выучу! А сколько же тысяч в бою сберегу? За палисад взыщу с командира!

И, отвернувшись от Потемкина, сбежал с холма и скрылся в темноте.

Обрыв превращен в крепостную стену. Все неровности срыты. По штурмовым лестницам спокойно лезут вверх фанагорийцы. Лестницы гнутся под тяжестью множества тел. Солдаты поднимаются попарно, в соответствии с суворовскими правилами штурма: «Товарищ товарища обороняй — товарищ товарища локтем чуй!»

Суворов появился на линии глассиса перед цепью стрелков, «оберегающих» штурм. Здесь жестокая холостая стрельба по огонькам, вспыхивающим на гребне стены.

— Очищай стену! Цельсь метко! Янычарских голов не жалей! По огням, по огням!.. — Он проверил стрельбу и опять исчез куда-то.

«Учил он рекрут, как простой капрал,
Нигде минуты не теряя.
Водил их через рвы и приучал к огню,
Их в саламандры превращая.
По лестницам их лазать заставлял,
Готовясь к штурму!»

(Байрон)

Гораздо труднее дается примерный штурм молодым, хотя они делают все, чтобы не отстать от тренированных соседей фанагорийцев. Больше всего им мешает... Неклюдов.

То ли ступени слишком далеки одна от другой, виновата ли скользкая лестница, но Неклюдов, с воинственным криком «Вперед, за мной!» взобравшись на четыре ступени, никак не может ухватиться за пятую и тем самым тормозит движение всей группы. Наконец кое-как добравшись до ступени, повисает на руках и вдруг под дружный хохот новобранцев проваливается вниз.

Упал. Скользя по глине, поднимается и снова падает.

— Вперед, вперед! — звучит вблизи знакомый голос.

Кое-как поднявшись на ноги, Неклюдов возвращается к лестнице и с удвоенной силой лезет вверх, смешавшись с толпой своих гренадеров.

Первая, вторая, третья ступени пройдены благополучно. Но вот злосчастная четвертая. И вновь «на том же самом месте» происходит повторение предыдущего — Неклюдов падает.

И снова хохот.

— Батальон мне срамишь!.. Вон с поля! — раздается свирепый бас командира полка, наблюдающего за подъемом.

Неклюдов шагнул вперед, покорно приложил руку к съехавшему набок киверу, жалобно взглянул на командира, еще шагнул, не удержался на скользких фашинах... и провалился в ров.

Командир в негодовании плюнул.

Могучее «ура» раздалось с половины обрыва. Промокший до нитки Неклюдов, кое-как выкарабкавшись на берег, в недоумении смотрит вверх.

Почти на половине стены он видит приметную фигуру Суворова, с ловкостью кошки взбирающегося вверх по особой, собственной лестнице, охраняемой внизу четырьмя казаками.

Находясь на уровне первой линии новобранцев, атакующих стену, Суворов стремится вверх и вверх, наглядно показывая, как нужно взбираться.

— Ногу ногой укрепляй!.. Руку рукой!.. Ровнее иди — не оброни ружья!.. Громче «ура»! Крепче!.. Штыки готовь!.. Вперед, вперед!..

Пушки на гребне оврага внезапно умолкли. Артиллеристы, изображающие турецкие «топчи», предусмотрительно удирают, ныряя в небольшой блиндаж, над которым развевается белый флаг.

Во главе молодежи Суворов взобрался на вершину обрыва и подбежал к пушкам.

— Неприятель бежит в город. Его пушки оборотни по нем! Стреляй сильно в улицы! Бомбардируй живо!..

Радостные, запыхавшиеся с непривычки ребята послушно обора-чивают не слишком тяжелые пушечки, подхватывают брошенные пальники.

— На валу вытягивай линию! И залп! А горнисты — отбой!..

Победа!.. — Всплеснув руками, Суворов обращается ко всем: — И вот оно, братцы, воинское обучение!.. Господа офицеры! Какой восторг!

Подойдя к краю обрыва, Суворов подозвал адъютанта. Глубоко внизу виден ярко освещенный островок — генеральский наблюдательный пункт.

— Передать генералам, — приказал полководец. — Стена занята! Прошу всех ко мне и немедля. По лестницам и быстро!

Тяжело отдуваясь, подошли хохочущий Чепега и долговязый сумрачный Мекноб.

— Кто говорит, что здесь иррегулярные войска? — возмущенно спросил Мекноб.

— А мы с тобой на что же? — дружески потрепал его по плечу Суворов и крикнул адъютантам: — Ракету! Готовьте мне второй черед.

Живет долина — звучит музыкой, пением, веселым гулом голосов.

Внизу, на краю рва, догорает факел на длинном шесте. Возле него, печально опустив голову, стоит всеми забытый секунд-майор Неклюдов...

* * *

Светает. Учение закончено. Вдали умолкают песни уходящих отрядов. Сейчас выглянет солнце... Суворов задумчиво спускается в долину по отлогой каменистой тропе. Вот и солнце! Каску долой!.. Старый герой с наслаждением вдыхает холодный утренний воздух.

Стройный офицер, попавшийся навстречу, почтительно встал во фронт. Суворов взглянул и тотчас узнал своего лазутчика.

— Вернулся? — обрадованно спросил он.

— Так точно, ваше сиятельство! — Огнев с явным удовольствием огляделся вокруг. — На этот раз вернулся.

На соседних тропинках послышались голоса. Офицер вынул из-за обшлага листок с донесением и вручил его Суворову.

— План и подробности.

— Так, значит, оказалось? — удивленно поднял брови Суворов, всматриваясь в чертеж.

— Глубокая запруда за стеной. Озеро целое. Обманные ворота являются как бы плотиной, — пояснил лазутчик, наклоняясь к плану.

— А зачем? Как думаешь?

— Чтобы затопить ложбину и этот сухой ров, как только в нем накопятся наши войска.

— Так, так. Спасибо, Велемир! — и полководец ласковым кивком головы отпустил поручика.

Тот отдал честь и убежал вверх по тропинке.

Еще раз пробежав глазами донесение и по солдатской привычке запрятав его под подкладку своей старенькой каски, Суворов двинулся дальше.

— Чтоб затопить ложбину, — бормочет он. — Хитер, приятель Айдозлу. Ну, да и мы-то, слава богу!..

Полководец задумчиво идет по опустевшей долине. У обрыва еще стоят неубранные штурмовые лестницы. Послышался шорох, чьи-то шаги. Суворов оглянулся, торопливо отступил и скрылся за опрокинутым палисадом.

— Не лыком шиты! — крикнул тоненький голос. — А дело ведь какое же простое!..

И тотчас над ближайшим палисадом появился блестящий кивер. Маленький невзрачный человек, подтянувшись на руках, кое-как пере-

махнул преграду, упал, поднялся и весь бледный, но полный решимости двинулся дальше.

— Палисад пройден. Вперед, гренадеры!..

Изумленный Суворов теснее прижался к частоколу.

Секунд-майор Неклюдов в полном одиночестве идет на штурм.

Он пробегает мимо волчьих ям, подняв над головой свою большую не по росту саблю. Он приближается ко рву, наполненному водой.

— Бего-ом!..

Неклюдов бежит, повторяя знакомые слова полководца:

— Плетни!.. Волчьи ямы!.. Быстро, быстро беги!.. Перед тобою ров!..

Подбежал ко рву, взмахнул саблей и скомандовал несуществующим стрелкам:

— Цель по огням, стрелки!.. По головам!.. Оберегай мне переправу!..

Вложил саблю в ножны, наклонился и с неожиданной силой сбросил в ров тяжелую связку фашинника.

— Бросай фашины в ров!.. Вперед, вперед!..

Скользя по фашинным прокладкам, по колено в воде пробежал через ров, споткнулся, едва не упал и, очутившись у подножья страшной лестницы, остановился на мгновение. Но тотчас полез вверх.

— Не робей, не робей!.. Такие ли стены бывают?.. Да разве это стена?

На роковой четвертой ступени он опять едва не сорвался, но сбалансировал, каким-то чудом удержался и с удвоенной энергией полез вверх.

— Вперед за командиром! — шепчет Неклюдов. — Вперед, родные... Приказ суворовский... Вперед!

Он лезет вверх и вверх, с каждой новой ступенькой обретая уверенность и сноровку. И не замечает, что слева, на расстоянии нескольких сажен, по другой штурмовой лестнице, не спуская с него сочувственных глаз, свободно и легко поднимается Александр Суворов!

— Так, так... молодец. Хорошо! Да ну же, не робей!..

И снова Неклюдов:

— Он смотрит, ждет: возьми ее, возьми, мол, стену эту... Крепче штык... Громче «ура»!..

Но так велико расстояние между ступенями, так трудно удержаться... Уж близок гребень стены. Неверный шаг — и на секунду кажется: сорвался!.. Нет! Он выправился. Он идет. И вот она — цель! Еще одна ступень, еще одна...

— И никакая сабля, никакая пуля!.. Кричи «аман», янычар!..

Неклюдов вскочил на вал, взмахнул саблей и радостно громко крикнул сорвавшимся голосом:

— Победа-а!..

Но в этом петушином крике — великолепнейший «восторг преодолений».

— Ку-ка-ре-ку-у!.. — послышался совсем близко такой же ликующий, такой же гордый крик.

Маленький Неклюдов разом померк, в недоумении оглянулся и, задрожав всем телом, увидел перед собой серьезное лицо полководца, взволнованного до глубины души.

— Следил за тобой. Шел рядом... Молчи, молчи... Себя вспомнил. Так же вот...

Суворов шагнул вперед, неожиданно перекрестил Неклюдова и бережно поцеловал его в лоб:

— Спасибо. Богатырь!

Отвернулся, смахнул непрошенную слезу и зашагал прочь.

Долго стоит Леонтий Неклюдов, потом, словно очнувшись, проводит рукой по глазам и, подойдя к краю обрыва, смотрит вниз.

Смотреть действительно страшно...

* * *

Причуда юга — ослепительно яркое, совсем не зимнее солнце! Четыре морских корабля, «предерзко введенные в Дунай», стоят на якорях на фоне множества мелких и мельчайших судов, широким полукругом растянувшихся от берега до берега. Тридцатипушечный флагман фрегат «Принц Александр» стоит впереди всей флотилии. Часть его команды, согласно церемониалу тех времен, построена на реях. Гремит торжественная встреча. Пятикратное «ура» перекатывается с корабля на корабль.

Суворов в сопровождении Кутузова и Дерибаса медленно проходит по палубе. Сегодня он молчалив и задумчив. В больших серых глазах затаилась тревога. Немногочисленная свита, состоящая из капитанов кораблей и командиров морских гренадеров, выглядит откровенно растерянной.

Тесная палуба старинного, сплошь деревянного корабля сверкает чистотой. Ввысь улетает сложная паутина снастей. У пушек застыли канониры.

Дойдя до высокого полуюта, Суворов, Кутузов и Дерибас поднялись по узкому трапу. Свита по знаку адмирала осталась на палубе.

Слышен тревожный разговор двух старых капитанов:

— В ночь, в туман — мне понятно! Но чтобы днем? Впервые слышу.

— Солнце вызволит, — неуверенно ответил товарищ.

— Разве что солнце.

Суворов взошел на полуют — командный пункт и классическое местопребывание капитанов XVIII века. Полукруглая кормовая площадка опоясана красивой резной балюстрадой. Над кормой развевается большое боевое знамя русского флота. В глубине кадра, на расстоянии полумили, темнеют очертания измаильских прибрежных бастионов. Особенно ясно виден мощный форт «Табия».

На почетном месте, под флагом, стояли два матроса.

— По доброй воле? — тихо спросил Суворов.

— Вызвались двадцать, я выбрал двоих, — почтительно ответил Дерибас.

Суворов вскользь взглянул на Кутузова. Тот кивнул и, взяв под руку командующего флотилией, отвел его в сторонку.

Суворов подошел к флагу и с уважением взглянул на моряков.

— Я и брат мой, — улыбнулся матрос.

Наклонясь над кормой, Суворов молчаливым жестом подозвал матросов и так же молча указал им на реку.

Внизу, на расстоянии полусотни метров от кормы корабля, виднеется маленькое быстроходное суденышко, стоящее на четырех якорях, отмеченных буйками и красными флажками. Перед нами — речной брандер «Вулканус» — пловучая мина тех времен. По бортам видны низкие пороховые бочки, соединенные друг с другом фитилями и длинными парусиновыми рукавами (так называемыми «сосисами»), наполненными селитрой. Вся палуба брандера залита черной смолой и обильно засыпана стружками.

— Вдвоем супротив всех, — заговорил Суворов, пристально всмат-

риваясь в простые спокойные лица моряков. — На брандере сто пудов пороха. Да вы на палубе.

— Гостинец сурьезный, — ответил старший брат.

— Солнце бьет басурманам в глаза, и прицел для них тяжкий... Ветер попутный. Значит, ветер тоже за вас! Ветер да солнце, да ты с братом — и более никого. Об этом думали?

Матросы молча улыбнулись. Край боевого флага, отброшенного ветром, ласково коснулся их лиц.

— Мне надобно понять огонь турецких батарей. За тем и посылаю брандер, несущий разрушение и смерть. Ибо только этакий снаряд способен вызвать подлинную ярость, — пояснил Суворов, говоря с матросами так, словно перед ним стояли офицеры его штаба.

— Есть, понимаем! — отозвались матросы.

— С богом, храбрецы! — сказал полководец, и впервые на его лице появилась улыбка. — Ты капитан, а это? — он вопросительно указал на младшего.

— Экипаж мой, — ответил старший брат.

— С богом! — повторил Суворов, коротким жестом отпуская моряков.

Они ушли плечом к плечу, шаг в шаг.

* * *

В комфортабельном адмиральском салоне собрались все старшие командиры дунайской флотилии. Многопудовая пушка — «каронада», бесцеремонно установленная на персидском ковре, смотрит сквозь широкое кормовое окно, прямо на «Табию», ярко освещенную солнцем. Повинуясь нетерпеливому жесту Суворова, адъютанты поспешно раздвинули створы окна и тотчас впереди, в пустынных просторах Дуная, показался маленький парусный кораблик, спокойно плывущий к Измаилу.

— Брандер пошел, — зашептались между собой командиры.

— Перед нами неподвижная цель по левому борту, — прервал их строгий голос Суворова. — На нашем флагмане тридцать орудий.

Пауза. Моряки умоляюще взглянули на Дерибаса.

— Пятнадцать, ваше сиятельство! Только пятнадцать, ибо батареи правого борта будут молчать, — учтиво поправил адмирал.

— Это невозможно, — послышался холодный ответ полководца.

Моряки в недоумении переглянулись.

— Большие корабли, — невозмутимо продолжает Суворов, — будут прикрывать десант огнем в с е х своих орудий! Задача больших кораблей — принудить к молчанию прибрежные форты и зажечь город навесным огнем в тылу турецких батарей.

Молчат вконец растерявшиеся капитаны. Дерибас, склонив голову, беспомощно развел руками:

— Осмелюсь доложить, — в отчаянии повторил он, — мы можем бить только прямым огнем и только из пятнадцати орудий!

Суворов пропустил эту реплику мимо ушей. Ни к кому непосредственно не обращаясь, он продолжает говорить негромко, но убежденно и страстно:

— Мне нужен огромный сокрушающий залп. Ни одной мертвой пушки — ни на воде, ни на суше! На четырех фрегатах свыше ста орудий, но чтобы било сорок, даже пятьдесят?! Нет, невозможно!

— Осмелюсь... — начал было Дерибас, но Суворов пристально взглянул, и адмирал испуганно умолк.

— Приказываю: все орудия правого борта перенести на левый борт.

Глубокое молчание. Дерибас обернулся к Кутузову, но тот с невозмутимым видом вынул из кармана записную книжку и стал перелистывать страницы. Один из старых капитанов выступил вперед.

— Сие противоречит...

— Чему? — отрывисто спросил Суворов.

— ...устройству корабля, ваше сиятельство! — вскрикнул моряк.

Теперь все капитаны заговорили разом:

— Пятнадцать орудий весят тысячу с лишним пудов.

— Крен на левый борт, и...

— ...«овер-киль»! — вскричал артиллерист, срывая с головы треуголку и наглядно показывая на ней, что произойдет с кораблем. — Корабль перевернется.

Суворов выжидательно взглянул на Кутузова, тот, закончив расчет, вырвал листок из записной книжки и передал его артиллеристу.

— Две с лишним тысячи пудов каменьев и сырой земли на правый борт — и крен на правый борт! А вот расчет навесного огня с левого борта, — сказал Михайло Илларионович.

Артиллерист дрожащей рукой принял листок:

— Осадка увеличится. Мы встанем на дно, — пробормотал он.

— Вы встанете на дно насупротив турецких батарей и дальше дна вы не уйдете! — холодно перебил Суворов. — Что невозможно на море, возможно на реке.

— Да-а! — наполовину убежденный, шепчет старик артиллерист, изучая листок из записной книжки Кутузова. — Да, ваше сиятельство, но ежели не выдержат борта?

— Об этом ты доложишь мне после штурма, — последовал ответ.

Глухой, продолжительный гул донесся с реки.

— Турция заговорила! — воскликнул Дерибас, бросаясь к окну.

Десяток подзорных труб мгновенно поднялся к глазам. Наступила глубокая тишина. Суворов, опершись рукой на ствол «каронады», напряженно смотрит вперед.

Серо-черное облако окутало «Табию». Тяжелые бомбы, падая в Дунай, поднимают высокие водяные столбы. Но белый парус отчетливо виден на середине реки — он миновал первую линию действительного огня.

— Кто наблюдает огонь? — спросил Суворов.

— На марсах и салингах стоят мичманы, — ответили командиры.

На реях, на марсах и салингах застыли мальчишки мичманы с подзорными трубами у глаз и записными книжками в руках. Просмоленные ванты унизаны матросами и артиллеристами. Все в волнении следят за рекой.

По реям и салингам слышна тревожная перекличка наблюдателей:

— «Табия» бьет. Десять. Двенадцать!..

— Перелет... Прошли! Солнце в глаза...

— Первая береговая. Пятнадцать!

— Ой, жарко им... — шепчут матросы.

Маленький брандер уверенно скользит по течению. Ровный попутный ветер наполняет низкий парус. Слева черной тенью надвигается стреляющая «Табия». На фоне пушечного гула то и дело раздается пронзительный сверлящий свист пролетающих бомб.

У кормового весла плечом к плечу стоят два безвестных героя: капитан и его «экипаж».

— Не уходи от солнца, — крикнул младший брат.

И снова гул. Моряки стремительно пригнулись: темносерая каменная бомба с воем пронеслась над их головами и тяжело рухнула в Дунай. Брандер отпрянул в сторону. На палубу плеснула вода.

«Табия» надвинулась. Она совсем близко. Она бьет почти в упор. Вся ставка героев только на солнце, на ветер да на счастье.

Над картой Дуная, развернутой на тыльной части «каронады», склонились Дерибас и Кутузов. Суворов, на миг оторвавшись от наблюдения, провел по карте быструю черту поближе к левому берегу, почти вплотную к бастиону.

— Десантным судам благоразумнее итти вплотную к бастиону, вот здесь! — крикнул он и снова поднял к глазам подзорную трубу.

— По брандеру бьют семьдесят орудий! — доложил дежурный мичман.

На брандер надвигаются большие корпуса турецких кораблей, борт о борт стоящих на якорях в измаильской излучине. Начинается ружейный обстрел с берега. Но маленький кораблик упрямо идет на сближение.

Раздался треск и скрежет: «цепное ядро» начисто срезало мачту и парус. Брандер повернулся вокруг своей оси кормой к врагу и тотчас замедлил ход.

Младший брат, рванувшись вперед, выхватил пальник из чугунка, наполненного горячими углями.

— Держись, браток, пора!

Орудийная стрельба прекратилась. Только пчелы-пули жалобно поют да слышен испуганный вой: «Алла, алла!»

Береговое течение сделало свое дело. Над палубой нависла резная корма большой турецкой бригантины.

В ту же секунду матрос поджег запал, и оба брата, обнявшись, прыгнули в воду.

Блеснул огонь и грянул взрыв. Черно-серый пороховой дым застилает реку густой пеленой.

В адмиральском салоне мертвая тишина. Все смотрят на полководца.

— Здесь уже нет слов... — тихо, почти шепотом произносит Суворов.

Непроглядный дым клубится над водой и закрывает солнце. Моряк плывет, бережно поддерживая младшего брата, лежащего на спине.

— Вася, Вася!

Ответа нет.

Песчаная отмель. Пожелтевшие осенние камыши... Матрос склонился над безжизненным телом брата, потом поднял голову и, обернувшись к своим далеким кораблям, сказал скромно и тихо:

— Приказ выполнен...

* * *

9 ДЕКАБРЯ 1790 ГОДА

Надвигаются синие сумерки. Золотятся огни бесчисленных костров. Боевой суворовский лагерь широко раскинулся по степи между пустынными лысыми холмами. Возле ружей, составленных в пирамиду, ходят

строгие часовые и с завистью поглядывают в сторону палаток и землянок, где толпятся егеря и гренадеры, красуясь друг перед другом добротными парадными мундирами, хвастливо притоптывая новыми крепкими сапогами.

Трудовой день окончен. У костра сидят пожилые усатые фельдфебели и унтер-офицеры и важно, сосредоточенно курят длинные турецкие трубки. Отблески огня играют на серебряных медалях и почетных нарукавных шевронах.

— Вот и закончено ученье, — солидно говорит фанагорийский фельдфебель Платоныч. — И слов нет — жарко было, но... пользительно! На завтра, слышь ты, отдых малый. Ну, а там, что бог даст...

— Что-то скажет Военный совет,— усумнился кто-то.

— А что ж сказать Военному совету? — сверкнул глазами фанагориец. — Тут дело ясное — ты шуток не шути! Здесь, брат ты мой, не кто-нибудь, а сам Суворов с нами!

Платоныч добродушно подмигнул, расправил плечи, встал и отошел от костра.

Поблизости звонко забренчали трехструнные балалайки — вид у них почти современный, только грифы немного подлиннее. И вот уже образовался хор. Грянула старинная развеселая песня:

«Белолица, круглолица
Красная девица.
На твоем лице румянец
Завсегда играет —
Молодому, холостому
Разум отымает!..»

По кругу, притопывая каблуками, лихо поводя плечами, похаживает черноусый мушкетер, задорно вызывая плясунов.

Поближе к холмам расположился офицерский лагерь. Среди палаток и землянок младших командиров белеют полушария генеральских войлочных юрт. В одну из них мы и заглянем.

Просторная ногайская юрта устлана восточными коврами, меблирована отличными походными креслами и столиками, высокими шкафчиками-поставцами для вин и хрусталя. Самойлов пишет у стола. Скрипит гусиное перо. Павел Потемкин в роскошном шелковом халате полулежит на тахте, дымя кальяном.

— «Полковые пушки объявлены «осадной артиллерией» и на потеху янычарам поставлены в сорока саженях от стены. Флот получил задачу, покуда нам неясную...» — диктует Потемкин.

Самойлов отбросил перо и предложил свой проект:

—«...и ежели курьер с решительным повелением его светлости об отмене штурма, либо о срочном вызове в Бендеры господина генерал-аншефа Суворова не прибудет и завтра... то одному лишь господу богу известно, куда приведут армию его затеи!»

— Так и пиши, — одобрил Павел Потемкин.

Заскрипело перо.

Секунду спустя в кибитку вошел генерал-майор Львов.

— Друзья мои, пора! — озабоченно сказал он, сбрасывая черный плащ и подходя к зеркалу, чтобы поправить ленты на парадном мундире.

Самойлов кивнул головой, торопясь закончить послание. Потемкин лениво позвонил бронзовым колокольчиком. Вбежали лакеи.

— Парадный мундир и все регалии! — приказал генерал-поручик.

* * *

Заседание Военного совета начнется через несколько минут. Большой, чисто прибранный глинобитный амбар освещен множеством походных фонарей, подвешенных к поперечным балкам. Приглушенно гудят голоса. Члены совета и приглашенные командиры полков, разбившись на небольшие группы, оживленно беседуют между собой. В подавляющем большинстве это грубоватые с виду, но отважные, мужественные люди, к тому же находящиеся в обстановке своей профессии— в обстановке войны.

Поближе к воротам амбара толпятся молодые адъютанты и среди них сияющий поручик Огнев, нет-нет да поглаживающий свои новенькие серебряные аксельбанты. При появлении Потемкина, Самойлова и Львова молодежь неприязненно подтягивается. Предчувствие, как видно, не напрасное...

— Так вам угодно утверждать, что курьер из ставки его светлости до сей поры не прибыл? — высокомерно обратился Львов к одному из младших адъютантов.

— Мы и не ждем, ваше сиятельство, — слегка опешив, прошептал юнец.

— Весьма возможно, «вы» не ждете, но ежели я спрашиваю... — Львов свирепо вытаращил круглые глаза.

— Оставьте, генерал, пустое, мальчишки ничего не знают, — вмешался Самойлов и, взяв под руку Львова, вместе с ним и Потемкиным проследовал в центр амбара.

— Павлины! — сердито зашептались адъютанты.

Огнев прислушался и улыбнулся. И тотчас же неподалеку от себя заметил Кутузова, подавшего ему какой-то тайный знак. Однако подойти к Михайле Илларионовичу поручик не успел. Ворота амбара широко распахнулись. Седоусый, украшенный орденами гусарский полковник взволнованно крикнул:

— Господа! Его превосходительство командующий штурмом!

Мгновенно наступила тишина. Прозвенели шпоры.

— Так сразу уж и «штурмом»! — насмешливо шепнул Потемкин на ухо Самойлову.

Суворов, так же, как и все, одетый в полную парадную форму, не вошел, а вбежал и, остановившись у порога, зорко осмотрелся по сторонам.

— Семь часов! — отрывисто сказал он, направляясь к длинному столу, приготовленному в глубине сарая. — Господа Военный совет, прошу занять места. Адъютанты остаются у дверей!

Все торопливо последовали за ним. Остановившись во главе стола и пристально вглядевшись в лица офицеров, Суворов удовлетворенно кивнул головой.

— Господа Военный совет!—почти без пауз заговорил полководец.— Нам предстоит не сражение, которое по воле нашей возможно б было отложить, но непременное взятие места знаменитого, известного всей Европе, ибо здесь, в Измаиле, решается судьба всей кампании. И не только кампании одной, касающейся не только турок!..

Многие поняли намек и сдержанно кивнули головами. Адъютанты развернули на столе огромный белый свиток: «План штурма твердыни Измаильской». Командиры полков услужливо укрепили лист, положив по краям свои сабли.

План Измаила поражает красотой и тщательностью выполнения.

Крепость дана графически в своеобразном раккурсе и как бы с птичьего полета. Видны все улицы, все площади, мечети и дворцы и внутренние укрепления. И только между Старой и Новой крепостью загадочное «белое пятно».

— И вот диспозиция *, каковую представляю на усмотрение Военного совета.

Большинство генералов, за исключением внимательно настороженных Потемкина и Самойлова, поднялись с деревянных скамеек и отступили на шаг от стола, давая простор великому мастеру войны. Кто-то догадался принести две лестницы и приставить их к поперечным балкам амбара. Все ступени тотчас же заполнились.

— Войско разделяю на девять колонн, — продолжает Суворов, движениями руки бросая на крепость воображаемые колонны. — Три десантных со стороны Дуная под покровительством всех орудий славной флотилии нашей и под твоим командованием, адмирал Дерибас! Славу же десанта и прямой атаки отдаю... тебе, атаман и кавалер Захарий Чепега... тебе, гвардии майор Марков... тебе, первого ранга капитан и генерал-майор Арсеньев.

Суворов мгновенно находит в толпе тех, кому заранее определяет честь командования, указывает на них и снова наклоняется над картой, продолжая пояснения диспозиции.

— Всем вам — на лодках и в дубках, на дубель-шлюпках и скампавеях, вплавь достигнуть берега и далее на саблях и штыках ударить на форштат и, приведя к молчанию береговые батареи, все пушки их на город обернуть!.. Центр высадки — Чепега, коему на сей раз не препятствую сводить с султаном его старинные счеты.

— Спасыби, батьку! — откликнулся Чепега.

— Далее. Первой колонной командует... — Суворов сделал умышленную паузу и, прищурясь, оглядел собравшихся, словно разыскивая кого-то. — ...командует храбрый генерал-майор Львов, коему даю почетный опыт для новых боевых отличий, — в голосе Суворова скользнула едва заметная ирония.

Генерал Львов, сидевший в самом дальнем конце стола, легонько вздрогнул и с беспокойством бросил взгляд в сторону Самойлова и Потемкина, но генерал-поручики не реагировали.

— Задача первой колонны, — неумолимо продолжает Суворов, пристально смотря на Львова, — взять штурмом жемчужину твердыни — береговой бастион «Табия».

На этот раз офицеры не сдержались, послышался недоверчивый шум. Суворов указал на карте направление первой колонны и линию больших кораблей, боевой фронт которых также отмечен на плане.

— Впрочем, под прикрытием всей артиллерии флота. Впрочем, при содействии моего фанагорийского полка.

Кое-кто из генералов украдкой перекрестился. Кое-кто лукаво подмигнул соседу.

— Вторая колонна — ты, генерал-майор Лассий. Ворвавшись с егерями на стену, захватишь бастионы Мустафа-паши и устремишь свою викторию до соединения с третьей колонной. Третья — его превосходительство генерал Федор Мекноб, изъявивший готовность... — Мрачноватый Мекноб удивленно взглянул на Суворова. В глазах полководца сверкнули веселые искры, однако речь его ни на секунду не замедли-

---

* Диспозиция представляет собой обширнейший исторический документ. Автор с помощью военных консультантов был вынужден произвести значительные сокращения, стремясь в то же время сохранить «душу» подлинника, его стремительный ритм и характерную суворовскую речь.

лась. — ...изъявивший готовность взять штурмом «Северный бастион», хотя и почитаемый им за неприступный.

— Я готов, если его сиятельство одолжит крылья для моих батальонов, — отозвался Мекноб.

Суворов всплеснул руками:

— Были в обозе — роздал все! Не обессудь. Впрочем...

— Я не сказал «нет»! — рванулся вперед Мекноб.

— Впрочем, перед бастионом на кургане моя ставка командующего штурмом, — успокоительно улыбнулся Суворов, отметив на карте небольшой кружок в открытом поле, неподалеку от «Северного бастиона». Потом после короткой паузы подошел к Потемкину. — Порядок и задачи этих трех колонн, равно как и командование ими, полагаю поручить... вашему сиятельству, вам, генерал-поручик граф Потемкин.

И тотчас перейдя на другую сторону стола, Суворов обратился к пояснению штурма восточного фаса твердыни.

— Четвертая, пятая — славное войско донское: концом копья вскормлены, буйным ветром степным взлелеяны!.. — Он отмечает удары колонн. — Орлову налетом орлиным на стену взлететь! Платову и того труднее. Платову сквозь стену пройти! — Платов подбежал и с любопытством наклонился над картой, однако Суворов тихонько шепнул ему на ухо. — Обсудим после. — И снова ко всем атаманам: — Трудное дело, господа атаманы. Но знаю, казакам даже в пешем строю удержу нет!.. И, наконец, шестая... — Суворов взглянул на Кутузова, и глаза его потеплели. — Генерал-майор Михайло Голенищев-Кутузов, коему жалую всю стену от реки до ложбины у бастиона Килистия, всю отдельную Новую крепость. Кавалерийские резервы супротив всех ворот — бригадир Вестфален.

Из толпы генералов выступил чудовищно толстый, с головы до пят разукрашенный золотыми позументами лихой гусарский бригадир Вестфален и, прорычав благодарность, отдал честь, приложив два пальца к своему головному убору, напоминающему опрокинутое позолоченное ведро. Кивнув бригадиру, Суворов стремительно подошел к Самойлову.

— Командование этими тремя колоннами, штурмующими восточный фас, я полагаю, примет на себя его превосходительство генерал-поручик и многих орденов кавалер граф Самойлов.

Диспозиция объявлена. Генералы выслушали ее с горящими глазами. Даже Потемкин и Самойлов утратили свою надменность. Их захватил всеобщий молчаливый порыв. Но Суворов переходит к пояснению идеи штурма:

— Штурм одновременный. Да, о д н о в р е м е н н ы й! — повторяет он, заметив смятение на лицах некоторых членов Военного совета. — Штурм всеми девятью колоннами, с севера, с юга, с востока и с запада, атака с воды и суши — четырьмя ураганами в одну и ту же, заранее определенную мною секунду!..

— Но... главный удар? — не выдержал Самойлов.

— Удар каждой колонны суть главный удар! — словно предвидя этот вопрос, отрезал Суворов. — Запомнить это всем — от барабанщика до генерала. Однако наиглавнейшим будет тот, ваше превосходительство, который я, командующий, почту за благо объявить, когда сочту необходимым. Господа Военный совет! Ученье войск закончено, и каждый воин знает, что есть штурм и чего ждет от него Россия. Назавтра — отдых, чистка оружия, внушение мужества и твердой веры в успех.

Полководец порывисто обернулся к артиллеристам:

— Господа артиллеристы и ты, адмирал Дерибас! Завтра в шесть поутру и далее до темноты, покуда ночь не закроет мишени, — жестокая пальба по бастионам с целью уменьшения вражеских пушек и устрашения янычар. К ночи — полная тишина!

Пауза... Слышно, как под застрехой чирикнула птица и ветер зашелестел на крыше сухим тростником.

— Когда же наступит ночь, — ракеты, опостылевшие туркам, сослужат службу нам. По первой ракете моей, но не ранее, дабы не утруждать героев медлением к обретению славы, выводить из лагеря войска и без звука занять линию в трехстах саженях от стен, в местах, заранее определенных. Но возможен туман, и ракеты не будут видны. Прошу всех установить свои часы.

Суворов вынул из кармана часы, большую, тяжелую «луковицу». То же самое сделали все командиры, не исключая Самойлова и Потемкина.

— Девять часов и тридцать девять минут. Завтра проверить вторично.

Выждав секунду, Суворов переходит к заключительной части. Его голос звучит торжественно, спокойно:

— И лягут полки тихо, в заранее определенных местах, ожидая секунды, которую з н а т ь, ибо эту секунду я доверяю каждому солдату!

Он понизил голос до шепота — так в боевой обстановке обычно передается пароль. Завороженные генералы наклонились вперед.

— Зеленая ракета — ровно в три. Белая, для внимания, — в четыре. Третья, красная, — ровно в пять и... штурм — стремительный и победный! Валы захватив, линию держать на ограде, ждать сигнала, и лишь тогда — ворота настежь, пушки, конница и... удар всеми штыками в самое сердце твердыни!.. Всех павших на колени и молящих «аман» жизни не лишать, разумея то же о женщинах и младенцах!

Напряжение достигло высшего предела. Генералы с трудом переводят дыхание. Заключительная фраза доклада следует незамедлительно.

— Господа Военный совет! Такова диспозиция измаильского штурма на усмотрение ваше. Бригадир Платов, как самый младший, скажет первым.

— Ш т у р м! — вскричал молодой атаман, срывая с головы свою высокую папаху.

— Ш т у р м! — мужественно и дружно подхватили все члены совета, и почему-то глаза многих обратились в сторону генерал-поручиков Потемкина и Самойлова.

— Штурм, — глухим голосом произнес Павел Потемкин.

— Штурм, — кивнул головой Самойлов.

— Иного я не ждал! — отчетливо и негромко произнес Суворов. — Господа генералы и командиры, в интересах родины, во исполнение веления матушки императрицы, приказываю: взять штурмом Измаил!

Едва он произнес эти слова, ворота амбара распахнулись настежь, и большой оркестр, остановившийся по ту сторону порога, грянул блистательный марш. В сопровождении ассистентов вошли знаменосцы старейших полков и, встав двумя шеренгами, слегка склонили знамена. Все это так неожиданно, так потрясает душу, что ошеломленные командиры и члены Военного совета проходят мимо Суворова, отдавая честь знаменам, словно благословляющим их в бой.

Амбар опустел. У карты остались только Суворов, Кутузов и Платов да присмиревшие юнцы-адъютанты, скромно забившиеся в уголок.

Суворов осторожно отклеил от плана небольшую, хорошо замаски-

рованную заплату, и тайна «белого пятна» перестала быть тайной. Внутри цитадели, между седьмым и восьмым бастионами, обнаружился потайной водоем, вплотную примыкавший к крепостному валу.

— Не будем ждать, покуда Айдозлу Мегмет затопит рвы. Остережемся, и сами подорвем плотину! — сказал полководец.

— Да! — уверенно ответил Платов. — Я понял, здесь обманные ворота.

— И сквозь плотину, на саблях, по внутренней ложбинке этой — в тыл, в обход Новой крепости, Кутузову с Чепегой на подмогу!.. Пройдешь ли?

— Пройду! И почему ж мне не пройти? — коротко ответил атаман.

— Багратионовы слова, — улыбнулся Суворов. — Где-то он, мой друг князь Пётра? — вздохнул и, положив руку на плечо атамана, сказал негромко: — Ступай, Матвей Иваныч, отдыхай.

Платов ушел. Кутузов и Суворов склонились над картой.

— Шестая колонна и есть наш главный удар. Труднейший и решающий... Ты!.. Под твоей командой! Будешь на левом фланге, но моей правой рукой!..

— Спасибо, Александр Васильич, — тихо произнес Кутузов, крепко пожимая руку Суворова.

* * *

В седом предутреннем тумане догорают лагерные костры. Чуть вырисовываются контуры остроконечных солдатских палаток. У линеек стоят часовые.

Армия спит.

Над обрывом Вале Браска беседуют два друга. Крепость близка, но не видна — ее закрывают туманы.

— ...Судьба баталии всегда в одной секунде, — слышен голос Суворова.

— Но надобно умение схватить эту опасную секунду и подчинить себе, — возражает Кутузов.

— Верное слово — у м е н и е... Верно! Умение обнять все одним единым взглядом, заранее измерить всю опасность, заранее определить угрозы и возможности; умение противопоставить опасности все свои средства; умение понять врага, познать, в чем сила его, но и в чем его слабость... Умение не презирать... узнать, где решительный пункт — воспользоваться местоположением! Умение обратить против врага все свои наибольшие силы, не предаваясь безвременной запальчивости, но действовать с величайшей быстротой и решительностью!.. Верно, Мишенька. Умение, знание — вот что необходимо генералу так же, как мужество офицеру и беззаветная храбрость солдату!

Суворов говорит горячась. Кутузов слушает, почтительно склонив свою прекрасную, чуть поседевшую голову.

— В этом стратегия, — отвечает Кутузов. — Но тактика наша основана на движении русского сердца. Взойдет на вал один и увлечет за собой отряд, за отрядом — колонну, и тогда вся армия встанет! За родину!.. За славу!.. И нет преград!..

Суворов хотел ответить, но, всмотревшись вдаль, протянул свой костылик вперед...

Туманные громады, закрывавшие горизонт, пришли в бесшумное движение. Из серой клубящейся мглы появилась зловещая черная башня «Северного бастиона».

— Вот он. Выползает чудище! — с ненавистью шепчет Суворов.

— Убрать с лица земли махину эту! — вторит Кутузов. — И это будет наш ответ всей аглицкой коалиции.

Густые, низкие аккорды родились в редеющем тумане. Невидимые русские батареи открыли пальбу.

— Шесть часов! Отменно точно, — взглянув на циферблат своей «луковицы», обрадовался Суворов и, крепко пожав руку Кутузова, бодро зашагал вниз по тропинке.

Михайло Илларионович остался стоять над обрывом.

Несколько секунд спустя перед ним, словно из-под земли, вырос новоиспеченный адъютант поручик Огнев.

— По приказанию вашего превосходительства, — чуть слышно произнес разведчик.

— Отменно точно, — кивнул головой Кутузов и, с усмешкой взглянув на поручика, тихонько спросил: — Дорога на Бендеры вам, разумеется, известна?

Огнев молча склонил голову, скрывая невольную улыбку.

— По этой дороге, — также тихо продолжает Кутузов, — с часу на час может прискакать курьер его светлости.

— Может, — не удержавшись, подтвердил Огнев.

Кутузов укоризненно покачал головой. Лицо поручика мгновенно стало непроницаемо серьезным.

— Так вот, — чуть слышно продолжает Кутузов, — он может и о п о з д а т ь...

Размышления Огнева продолжаются не более секунды.

— Так точно... может, — прошептал разведчик.

— И я вот так-то думаю, — равнодушно сказал Кутузов и, не вдаваясь ни в какие разговоры, ушел.

В густом пороховом дыму в низине, в сорока саженях от измаильских стен, работает так называемая осадная батарея, над которой недавно издевались Потемкин и Самойлов. Никаких осадных орудий нет и в помине. Но двадцать полевых пушек, огражденных плетеными корзинами — турами — и мешками с песком, неспеша, равномерно бьют по Измаилу. Сквозь дым, скопившийся в ложбинке, видны пылающие жаровни, на которых докрасна калятся чугунные ядра. Захватывая их особыми щипцами, канониры вкатывают сверкающие шары в черные жерла орудий.

* * *

И з м а и л... Горожане и янычары, заполнившие базарную площадь, в молчании слушают конного глашатая, которого сопровождает спаг в белом бурнусе, с большим зеленым знаменем в руках.

— Слушайте слова падишаха! Слушайте фирман! Слушайте все! — чернобородый зычный глашатай поднялся на стременах. — «Я казню каждого, кто осмелится остаться в живых, если кяфиры возьмут Измаил!»

Близкий орудийный залп сливается с воинственным воем толпы. Страшного вида янычар исступленно кричит, как бы отвечая за всех:

— Никто не будет казнен, о падишах! Непобедимы янычары! Непобедим Измаил!

Пронзительный визг раздался над площадью, и несколько русских зажигательных бомб (брандскугелей) ударили в верхний этаж ближайшего деревянного дома.

— Падишахам чок яша! — в бессильной ярости взревели янычары.

— «Я казню каждого, кто осмелится остаться в живых!» — повторяет глашатай, с трудом сдерживая поднявшегося на дыбы коня.

* * *

Степной колючий ветер безжалостно треплет одинокую березку перед крыльцом заезжего двора. Вокруг все неуютно и сурово.

В отдалении мягко рокочут орудийные залпы.

Далеко обогнав в степи своих казаков-ординарцев, к крыльцу подскакал поручик Огнев, соскользнул с седла и радостно бросился вперед.

— Марийка! Марийка!..

Во дворе стоит распряженная дорожная карета. Босоногая красавица Марийка, с которой мы однажды уже встречались, подоткнув подол старенькой юбки, старательно моет стекла экипажа. Огнев подбежал, закрутил колечками шелковистые усики, звякнул шпорами и, гордо выпрямив грудь, указал на свои новенькие аксельбанты.

— Полюбуйся, Марийка!

— Ах, любуюсь! Всегда любуюсь! — всплеснув руками, рассмеялась девушка, нежно поцеловав Велемира в подставленную щеку.

В воротах появились бородатые казаки-ординарцы, нагруженные коробками и узлами. Наклонясь к уху подружки, Огнев прошептал ей несколько слов, указывая на узелки и баулы. Ахнув от неожиданности, Марийка присела на подножку кареты, взглянула на свои босые ноги, на старенькую юбку и звонко расхохоталась.

На крик и шум из дверей показался хозяин двора — добродушный усатый молдаванин. Огнев незамедлительно вступил с ним в загадочные переговоры. Девушка прислушалась и, рассмеявшись еще громче, убежала в избушку. Важно взглянув на часы, поручик начинает отдавать ординарцам какие-то срочные, весьма таинственные распоряжения*.

* * *

Грязножелтая унылая степь. Низкие облака. Бендерская дорога, отлично видимая до самого горизонта, проходит по вершине крутого холма, одним боком упирающегося в зыбкое болото. Миновать этот холм никак невозможно. На самой высокой точке подъема застряла средних размеров дорожная карета, запряженная четверкой добрых коней. Экипаж стоит поперек дороги, самым странным образом повиснув одним колесом над глубокой канавой. Однако никакой аварии, как видно, не произошло, так как кучер-казак и двое молодых пассажиров, с удобством расположившись подле кареты, внимательно наблюдают за равниной. Марийка одета в отличное темное платье и выглядит еще красивее. Порывы ветра сильнее. Огнев заботливо укутал девушку теплым дорожным пледом.

Рыжебородый кучер-казак первым заметил курьера:

— Вот он, бендерский! Скорый, видать. Ну и дует!.. Ох, мастер!

На горизонте показался всадник, во весь опор мчащийся по дороге.

По знаку Огнева казак бросается к колесу, девушка выходит на середину дороги, а сам поручик, подбежав к коням, распускает шлеи первой пары и, проведя лошадей немного вперед, окончательно и на-

---

* Все, что написано здесь, ничуть не противоречит действительности и представляет собой типичнейший образец штабной разведочной работы XVIII в. Подобными фактами изобилует хроника екатерининских войн. Известно, что в день штурма суворовский штаб с тревогой ожидал курьера из ставки с приказом об отмене штурма. Однако, как утверждают историки, Суворов, догадываясь об этой возможности, приказал не допускать к себе курьера ранее взятия крепости.

дежно преграждает путь. После чего, приняв томно скучающий вид, останавливается у открытой дверцы кареты.

Ловушка готова.

Рискуя загнать коня на начавшемся подъеме, курьер не замедляет бешеной скачки. Черный гусарский мундир покрыт грязью. На воспаленном лице топорщатся щетинистые кошачьи усы. Взмыленный конь, с трудом преодолевая крутизну, храпит и замедляет бег. На гребне холма вырастает неожиданное препятствие. Свирепо натянув поводья, и соскользнув на землю, гусар оказывается лицом к лицу с красивой улыбающейся девушкой. Встреча так внезапна, девушка так мила, что раздосадованный наездник даже забывает выругаться. Покрасневшими от долгой скачки глазами он озирается вокруг и с облегчением видит приближающегося к нему нарядного, необычайно приветливого штабного офицера.

— Вы к Измаилу? — любезно спрашивает Огнев.

Еще раз покосившись на девушку, вытирая платком лицо и запекшиеся губы, гусар вплотную подошел к адъютанту.

— Что в Измаиле? — хрипло и тревожно спросил он.

— Ничего, — беспечно и даже как-то удивленно ответил Огнев. — Все тихо. Штурм, я полагаю, вряд ли состоится.

— Да неужто верно? — пробормотал пораженный офицер.

Огнев строго указал на свои штабные аксельбанты.

Гусар шумно вздохнул — не то с облегчением, не то с досадой — и, как подобает истому гусару, расправил усы, намереваясь расспросить о девушке. Но красавица подошла сама и с независимым видом встала рядом с адъютантом. Курьер галантно поклонился.

— Вы тоже к Измаилу? Вот и чудесно. Иван сейчас починит колесо, — певучим грудным голосом произнесла Марийка.

Гусар вопросительно взглянул на адъютанта. Тот ответил широким гостеприимным жестом. («Ну, разумеется, милости просим!»)

— Готова, вашскородь! — крикнул кучер, устранив несуществующую помеху.

Подошли к карете. Дверца открыта. Внутри, на откидном столике, виднеется походный поставец с закусками и винами. Гусар смущенно оглядел свой запыленный мундир, но — все предусмотрено!.. Кучер-казак услужливо подал чистое полотенце, предлагая умыться у походного рукомойника. Нашлась даже щетка, чтобы почистить мундир.

Измученный наездник не в силах осознать всю эту несуразицу.

Карета готова двинуться в путь. Курьерское седло привязано к высоким задним рессорам. Казак, посмеиваясь в бороду, взгромоздился на козлы и... тяжелый экипаж, проехав немного вперед, свернул с дороги и, описав по степи хитроумную петлю, покатился в том самом направлении, откуда только что прибыл курьер, то есть к Бендерам.

Внутри кареты веселый пир. Девушка сама наполняет серебряную чарку и, улыбаясь, подносит ее изрядно захмелевшему попутчику.

— Сто верст единым духом! — хвастает гусар.

— И эту, тоже единым... за мое здоровье! — упрашивает Марийка.

Гусар взглянул влюбленными глазами и единым духом осушил стаканчик. Огнев заглянул в оконце и словно невзначай уронил светлую шелковую шторку. Потом неизвестно откуда появилась гитара. Огнев провел по струнам и запел приятным тенорком:

«Коль дойдет когда нам дело
До войны иль до любви,

Наши всюду идут смело,
Жар весь чувствуя в крови».

— Еще одну! — звонко смеясь и подмигивая Огневу, угощает гусара Марийка.

Карета мчится по гладкой степной дороге. Расседланная курьерская лошадь далеко отстала.

Звенит гитара... Гусар пытается поддержать «честь мундира», борясь со сном.

— Женщину, как крепость, — храбрится он, — нужно брать либо долгой осадой, либо штурмом!.. (Глаза бедняги совсем помутнели.) Предпочитаю штурм... — и доблестный курьер засыпает крепчайшим сном, откинувшись на мягкую кожаную спинку дивана.

На невысоком подъеме карета замедлила ход. Дверца открылась. Огнев и Марийка легко выскользнули на дорогу и, взявшись за руки, остановились. Кучер погнал лошадей, и карета вскоре скрылась за гребнем холма. Велемир Огнев восторженно расцеловал в обе щеки смеющуюся Марийку. Из придорожного кустарника послышался деликатный кашель, и на дорогу вышли казак и старый молдаванин, держа на поводу четырех оседланных коней.

* * *

Близится вечер. Стрельба утихает. На горизонте сверкает алая полоска зари. Суворов и Кутузов, окруженные толпой солдат в парадных мундирах всевозможных полков, не спеша идут по лагерной дорожке.

Заметив у обочины некую знакомую фигуру, Кутузов незаметно отстал от группы и подошел к Огневу.

— Все, как изволили предполагать, ваше превосходительство, — шепотом доложил Велемир.

— Где эстафетчик? — едва шевеля губами, спросил Кутузов

— Будет в Измаиле не ранее суток.

— В Измаиле? — удивился Кутузов.

— Засмотрелся по сторонам и ошибся дорогой.

— Что-о?

— Скачет обратно в Бендеры, — закончил поручик, приложив руку к своему блестящему киверу.

— Эх, Велемир! — покачал головой Кутузов и, взяв поручика под руку, спросил нетерпеливо: — Ну, быстро, коротко: что натворил?

Генерал и поручик отошли от дороги и скрылись за дымом костра.

Заря погасла, наступила ночь. Суворов и Кутузов пришли на умолкшую осадную батарею. Невдалеке видна измаильская стена. Как ни странно это сравнение, она напоминает сейчас исполинскую жаровню. За зубчатой стеной пылают пожары.

— Наша работа, — скромно сказал командир.

Три усатых артиллериста подошли и отдали честь.

— Шибко турки кричат, — сказал один из них.

— Со страху кричат, — пожал плечами Суворов и, повысив голос, обратился ко всем канонирам, скрытым полутьмой, но жадно ловящим каждое его слово. — Войско, которое стоит на месте, да еще за стеной, да к р и ч и т — это уж только со страху! А мы молчим, но как пойдем на штурм...

— Ой, крикнем! — донеслось из темноты.

— По третьей ракете, — тихонько говорит Кутузов, обращаясь к командиру батареи, — еще один черед зажигательных бомб, а дале — только холостыми.

— Холостыми? — удивился командир.

— Чтобы не задеть своих, — вмешался Суворов. — Под пушки веселее пойдут! Музы́ка заиграет!

Стало еще темнее. В сопровождении командира Суворов и Кутузов двинулись вперед по узкой поясной траншее наблюдательного пункта. Донесся негромкий привет полководца и приглушенный ответ солдат.

Со стороны измаильских стен послышались тоскливые крики турецких часовых: «Алла-а! Алла-у!» и хриплый лай сторожевых собак.

Над горизонтом висит ущербный полумесяц, напоминая позолоченное украшение на древках турецких знамен. Ночной туман, клубясь, ползет вверх и вскоре закрывает «украшение».

— Алла-а!.. Алла-у!

* * *

Где-то кто-то сказал, что одинокий курган похож на казацкую папаху, оброненную в степи. Именно такой одинокий курган в двухстах саженях от вражеского «Северного бастиона» был избран Суворовым для командной ставки в памятную штурмовую декабрьскую ночь.

Густой туман окутал все вокруг. Он то редеет, давая возможность увидеть происходящее, то снова надвигается, скрывая все и всех тяжелой душной пеленой. Над курганом тоскливо маячат огоньки. На длинном шесте светит походный фонарь — опознавательный знак для прибывающих ординарцев. Пять-шесть других фонарей мерцают над опрокинутыми барабанами, заменяющими штабу походные столы. У барабанов хлопочут адъютанты, трепетно ожидающие начала боя. Поодаль стоят вестники-ординарцы, степенные станичники-донцы, лучшие наездники своих сотен.

Но прежде всего мы видим Суворова: он сидит на низкой скамеечке перед большим барабаном и, подперев подбородок рукой, смотрит на развернутый перед ним план Измаила. Поднял голову, прислушался и вновь склонился над картой. Все тихо. Слышна лишь надоедливая перекличка измаильских часовых.

Шагах в двадцати позади полководца, на гребне кургана, возле высокой штабной ракетницы, напоминающей скелет какого-то странного животного, печально сложив руки на груди, стоят четыре офицера. Перед каждым воткнуты в землю их обнаженные шпаги.

На курган поднялся чопорный, парадно одетый генерал Федор Мекноб и, подойдя к адъютантам, вопросительно указал на четырех странных офицеров.

— Одного за лихость, двоих за медленность, четвертого за рухнувший палисад, — шепотом ответили штабные.

Мекноб не понял, удивленно развел руками.

— ...лишены чести участвовать в штурме, — пояснили адъютанты.

Генерал одобрительно кивнул головой и подошел к Суворову.

— Если лестницы будут коротки, — глухим монотонным голосом сказал Мекноб, указывая вверх, — я поставлю их одна на другую.

— Ага, поверил, Федор, так, значит, есть у тебя крылья? — обрадовался Суворов.

— ...хотя этого еще и не бывало, — не отвечая на реплику, закончил Мекноб, торжественно отдал честь и важно удалился с пригорка.

Постучав пальцем по барабану, Суворов подозвал адъютантов.

— Для первой ракеты пора! — тихо сказал он, встал и подошел к ракетнице.

— Ровно три, — сказал адъютант, взглянув на часы. Из темноты тотчас появился Прохор и молча вручил Суворову запальный трут. Полководец сам поджег пороховую нитку.

Ракета, скользнув по желобу, с жалобным свистом ушла в туман и, разорвавшись высоко в воздухе, озарила зеленым светом напряженные лица людей, стоящих на кургане, и суровые лица гренадеров резервного батальона, в сомкнутом темном строю застывших за холмом.

Ординарец-казак встал на колени и припал ухом к земле.

— Пошли, слышь, — удивленно прошептал он, обращаясь к Суворову.

Тот властно поднял руку, призывая всех к молчанию.

* * *

В непроглядном тумане огромное замедленное движение наступающих колонн. Не слышно шагов. Лишь изредка тяжелое дыхание.

Возникают и вновь исчезают в тумане тени высоких киверов, штык, шпага, чей-то силуэт, короткое копье, тяжелые топоры на плечах «пионеров».

Прямо на аппарат, широко расставив руки, идет маленький секунд-майор Неклюдов.

— Тише, тише, — беззвучно шепчет он, сдерживая движение идущей за ним громады.

Где-то на прибрежных холмах появился строй бугских егерей. Впереди с обнаженной саблей в руке идет Михайло Илларионович Кутузов. Прошли по гребню холма, спустились вниз и исчезли в тумане.

Окруженный бородатыми донцами бесшумно прошел атаман Платов. Следом за ним пронесли на плечах две длинные узкие лодки.

А на кровле измаильского бастиона ничего не подозревающий часовой заунывно кричит «Алла-у!»

Полководец напряженно слушает ночь. Отовсюду мерещатся шорохи и загадочные, порой едва уловимые, но уже вырастающие в определенные, ритмы. Позади Суворова стоят адъютанты с записными книжками в руках.

Не обращаясь к ним, он шепчет:

— Движение началось ровно в три. Великий туман...

Клубящееся облако обрушилось и наглухо прикрыло штабной холм.

Река. Слышны осторожные всплески весел, предусмотрительно обмотанных тряпками. Густой толпой движутся запорожские лодки, переполненные вооруженными людьми. Скользнула и исчезла в тумане быстроходная лодка атамана Чепеги. Славный бригадир стоит на корме и сам управляет рулем.

Над штабным холмом взвилась вторая, на этот раз белая, ракета. Неподвижно стоят перед своими шпагами офицеры, «лишенные чести участвовать в штурме».

— И лягут полки тихо... — смахнув слезу, прошептал провинившийся седоусый полковник, повторяя фразу суворовской диспозиции.

В тумане без команд ложатся колонны.

Легли фанагорийцы.

Залегли кутузовские бугские егеря.

В тумане палуба одного из больших кораблей. Заметен незначительный крен. Орудия стоят тесно. Возле них застыли комендоры, придерживая запалы большими пальцами правых рук и подняв вверх ла-

дони левых. Канониры протянули вперед горящие пальники. Поближе к мачтам видны силуэты барабанщиков, готовых пробить тревогу. Командир фрегата, окруженный офицерами, стоит на полуюте, напряженно всматриваясь в циферблат часов. Сейчас поднимет руку! Вот поднимает: внимание, внимание!..

Старик артиллерист, недавно споривший с Суворовым, яростно рванул воротник своего мундира. Душно. Туман.

И опять командный холм. Крики турецких часовых почему-то стали тревожнее и чаще. В последний раз взглянув на часы, полководец неторопливо снял свою каску и, не оборачиваясь, отдал ее адъютанту. Потом, опершись обеими руками на эфес шпаги, встал прямой, как стрела, словно принимая парад. Седая голова гордо закинута вверх.

В тумане впервые послышался топот коня и тотчас умолк.

Гренадеры резерва, стоявшие за холмом, что-то почуяли, единым движением сняли высокие кивера и торжественно замерли.

— Осталось три минуты, — прошептал маленький адъютант.

И вдруг все вздрогнули. Откуда-то справа, из глухого тумана, донеслось преждевременное далекое «ура».

— Кто? — гневно крикнул Суворов.

— Вторая... Лассий! — отозвались офицеры.

— Ракету!.. — и тотчас над штабом сверкнул алый свет третьей ракеты. Где-то поблизости грянул оркестр, и даже туман всколыхнулся от единого крика тридцати тысяч голосов и грохота сотен орудий.

Барабанщик на большом корабле пробил короткое колено «тревоги» и вслед за ней отрывистую резкую дробь: «огонь». Кузов фрегата содрогнулся и заскрипел всеми шпангоутами, бимсами и переборками. Офицеры на мостике едва не попадали с ног.

— Выдержал, выдержал! — восторженно кричит артиллерист.

— Плутонгами... Огонь! — скомандовал капитан корабля.

В густом тумане ярко осветились все этажи турецкой «Табии». Враг отвечает залпами всех орудий.

И «огнестрельный пир начался»!.. Раскаленные шары проносятся в тумане, они видны, они оставляют за собой светящийся след — сотни и сотни сверкающих парабол... Над Дунаем редеет мгла. Полет снарядов отражается в черной маслянистой воде. Отблески измаильских пожаров освещают сотни запорожских лодок, ринувшихся в атаку. Десант начался.

* * *

Заглянем в Измаил. Янычарские орды устремляются вверх по отлогим аппарелям. У входа на крепостную ограду их встречает седой сераскир, держащий в одной руке обнаженную саблю, а в другой — раскрытый томик Алькорана, и громко поет четвертую «суру»:

— Фальюкатиль фи сабилилляхи-ль-лязина яшрунальхаята-д-дунья биль-ахирати ва ман юкатиль фи сабилилляхи... аджран азыман! (Кто подвизается в битвах во имя аллаха, тому, убит он будет или победит, аллах сулит великую награду.)

Но четвертая «сура» прервалась. Ее заглушил грянувший по ту сторону стен стремительный суворовский марш.

* * *

Полки всех колонн обрушились на линию внешних укреплений. Войска прорываются сквозь засеки. Широкоплечие «пионеры» срубают

палисады тяжелыми секирами на длинных прямых топорищах, уничтожают волчьи ямы. Там и сям по атакующим бьют коварные автоматы-«самострелы».

Но неумолимо движутся вперед колонны: черные и золотые силуэты знамен указывают путь...

На суворовском командном кургане стало немного светлее. Пять часов тридцать минут. Рассвет еще далек. Непрерывно поступают донесения ординарцев.

Суворов стоит подле своей карты, лежащей на барабане. Протянув вперед обе руки, полководец всем существом своим ощущает поступь штурмующих колонн.

— Третья!.. Первая!.. Мекноб пошел!.. Теперь-то верно и Кутузов! Чепега!.. Герои, герои!.. Чудо-богатыри, дети мои!

Штабные офицеры вполголоса повторяют донесения ординарцев, в полной уверенности, что Суворов слышит все.

— Четвертая колонна в бою. Генерал Кутузов в бою! Генерал Лассий у стен! Ров перейден. Ставят лестницы!

Но неожиданно один из офицеров в тревоге подбежал к полководцу.

— Полковник Золотухин принял командование первой колонной.

— Но где же генерал-майор Львов?

— Генерал-майор объявил ранение.

— Куда ранен?

— Не обнаружено.

— Невидимая пуля нанесла невидимую рану, — сквозь зубы процедил Суворов.

— Чепега и Марков в бою. Высадка началась! — крикнули адъютанты.

— Вся артиллерия флота прикрывает десант.

Провинившиеся офицеры, стоящие у своих шпаг, горестно закрыли лица руками.

* * *

Мы находимся в самом центре второй колонны, вырвавшейся вперед и уже достигшей рва. Весь сектор боя ярко освещен пожарами, пылающими за крепостной стеной. Фашины сброшены. Полоцкие гренадеры переходят ров. Маленький секунд-майор Неклюдов стоит на берегу, наблюдая за переправой своей полуроты.

— Вперед... Не робей! Зря что ли учили? — сварливо покрикивает он воинственным, но в то же время «штатским» тенорком.

А по ту сторону рва две-три гигантские лестницы уже приставлены к стене. Сверху, со стен, льется смола. Неумолчно свистят пули, падают тяжелые камни. Но надо итти, итти, не отвечая на выстрелы, ибо стрелять пока бесполезно. На огонь отвечают только стрелки, занявшие линию контрэскарпа.

Соседняя с Неклюдовым полурота начала подъем, она уже достигла половины стены, как вдруг штурмовая лестница, перебитая сброшенной сверху многопудовой каменной глыбой, рушится вниз, увлекая за собой героев. Передние ряды в смятении отступают, но рослый мужественный командир батальона, появившийся у переправы, кричит, указывая вверх:

— Вперед! Не стой!.. Россия!.. Вперед! Суворов!.. — и вдруг, схватившись за грудь, роняет саблю и падает на руки бросившихся было вперед гренадеров.

— За мной, гренадеры! — внезапно звенит откуда-то сверху знакомый неклюдовский тенорок. Изумленно смотрят вверх молодые солдаты, растерянно сгрудившиеся вокруг умирающего командира.

— Вперед, герои! — хрипит батальонный, — ступай за ним! Ступай, ступай!..

Шальная бомба, разорвавшись у контрэскарпа, яркобелым светом озарила все происходящее. Секунд-майор Неклюдов уже находится на половине стены, далеко опередив свою полуроту.

Огненная вспышка погасла, и снова все погрузилось во мрак.

(На движении. Первый план.) Неклюдов упрямо лезет вверх. Зовет солдат.

— Вперед!.. Такие ли стены бывают?..

И вот уже близок зубчатый гребень стены. Последняя ступень штурмовой лестницы немного отошла, Неклюдов шагнул в темноту, и его худенькая фигурка скрылась за боевой амбразурой.

Секунд-майор взбежал на парапет и огляделся, словно попав в другой мир. Большая турецкая пушка изготовилась к стрельбе. Номера отбежали в сторону. Канонир приготовился опустить пылающий пальник на затравку. Неклюдов поднял пистолет, зажмурился и выстрелил в упор.

— Победа! — вдохновенно крикнул он, бросаясь вперед.

Но увы, победа еще далека... Вокруг по меньшей мере три десятка здоровенных «топчи»-янычар. Навстречу Неклюдову свирепый рык.

Тяжелый пушечный банник взвился над головой секунд-майора, но он, подставив саблю, кое-как отвел удар. В тот же миг некий европейский офицер в чалме, вбежав на парапет, выстрелил майору в спину, а короткий дротик, брошенный слева, пробил плечо.

— В спину! — возмущенно крикнул Неклюдов и упал.

Но добить его не удалось. На стену ворвались разъяренные гренадеры. Грянул залп. Сверкнули штыки.

И на мгновение стало тихо. Усатый фельдфебель наклонился над раненым, но тот вдруг ожил и, слегка поднявшись на локте, раздраженно крикнул:

— Не на меня гляди, на пушку! Пушку оберни — заряжена! По городу — огонь! Приказ... Суворов... ский!.. — поник и опустился на каменные плиты.

И тотчас двадцать или сорок пар мускулистых рук в буквальном смысле слова перебросили стопудовую пушку на противоположный край ограды и, выполняя завещание героя, орудие грянуло по Измаилу.

* * *

Над грозным «Северным бастионом» попрежнему темнеет оттоманское знамя. Чтобы понять, какой подвиг совершила третья колонна, достаточно взглянуть на эти штурмовые лестницы, приставленные к десятисаженной стене. Мекноб был прав: лестницы оказались коротки, их пришлось поставить одну на другую. Последние две-три сажени штурмующие поднимаются по ступеням, вплотную примыкающим к стене.

Открылась аппарель. Толпа янычар отхлынула перед сомкнувшейся, готовой к ружейному залпу егерской шеренгой. Генерал Мекноб, презрительно взглянув на свою сломанную шпагу, отбросил ее в сторону и поднял с земли ружье убитого солдата. Потом так же спокойно занял место в первой шеренге. Грянул залп. Но среди янычар появился белый сераскир и, почти не целясь, швырнул коротким топором-чеканом навстречу русскому отряду, бросившемуся в штыки. Завязался рукопашный бой. Мелькнули Мекноб и сераскир. Исход боя еще не ясен.

* * *

На командном пункте с точностью образцового механизма работает штаб штурмующих войск. Но радость поминутно сменяется тревогой. Близка та критическая «секунда, решающая судьбу баталии», о которой говорили Кутузов и Суворов. Полководец и два штабных полковника склонились над картой. Густые черные линии, нанесенные на плане, обозначают стены, уже занятые русскими войсками. На западе как будто все благополучно. Но на восточном фасе полная неясность.

Все время слышатся короткие доклады.

— Первая колонна обходит «Табию» справа и слева. Фанагорийцы ворвались в ограду. Полковник Золотухин открывает Бросские ворота... — но в группу штабных ворвался задымленный порохом ординарец.

— Белорусский егерский! — хрипит он задыхаясь. — Все командиры перебиты. Полк не выходит из огня...

Суворов обернулся к оштрафованным офицерам:

— Ступай и оправдайся!.. Забирайте шпаги! Все в белорусский егерский!

Все четверо рванулись вперед, выхватили шпаги из земли и, словно по команде, отдали салют полководцу.

— Убит генерал Федор Мекноб! — раздался чей-то крик из полумрака.

— Полковник Греков принял командование.

А из-за холма явственно доносится глухой, сердитый ропот резервного батальона.

— А мы за что ж стоим? А мы-то чем же виновати?

Спустившись к подножью кургана, полководец напряженно и тревожно слушает грандиозную симфонию боя.

— Не слышу. Кутузова не слышу. Почему нет донесений? (Два адъютанта появились за его спиной. Суворов, не оборачиваясь, узнал их.) Чернышев! Бабкин! Пошлите ординарца в штаб шестой колонны! — и в тот же миг к подножью холма подскакал ординарец, упал на землю, но тотчас поднялся и встал перед Суворовым.

— Шестой колонны, — начал рапорт ординарец.

— Где генерал-майор Кутузов? — перебил Суворов.

— Егеря отбиты... Отошел на выстрел, перестраивает батальоны!..

— Поручик Чернышев, к Кутузову!.. Пиши приказ!.. Приказ...

* * *

На несколько секунд представим себе, что мы находимся на одном из бастионов Новой крепости, только что отбившей атаку кутузовской колонны. Отсюда, с измаильских стен, нам виден склон холма, озаренный отблесками пожарищ. К знаменам своих полков (Херсонского и Бугского) собираются остатки батальонов, отброшенных во время приступа. На стенах слышны ликующие вопли янычар.

Стреляет пушка, улетает ядро... Перенесемся вместе с ним в сторону русского лагеря.

Херсонские и бугские егеря беспорядочно толпятся на склоне холма. Барабанщики, стоящие подле знамен, упорно бьют одно и то же колено: «сбор», «сбор», «сбор»!..

Расталкивая толпу, в сопровождении своих адъютантов к знаменам подбежал Михайло Илларионович Кутузов. Его кивер потерян в бою. Волосы взъерошены.

— Потери наши? — отрывисто спросил Кутузов, обращаясь к раненому командиру херсонцев, несмотря на ранение мужественно стоящему под знаменем.

— Убит командир Бугского полка. Мы потеряли не менее батальона убитыми только. У Платова если занять... — неуверенно доложил полковник.

Но Кутузов гневно замотал головой. По его молчаливому знаку штаб-горнист поднял к губам свою трубу, однако Кутузов не успел подать команду. К знаменам подбежал спешившийся невдалеке суворовский адъютант Александр Чернышев. Он не рапортует Кутузову, а кричит нарочито громко, чтобы слышали все окружающие.

— Командующий штурмом приказал поздравить ваше превосходительство комендантом крепости измаильской!.. (Все ахнули невольно.) И еще! — продолжает адъютант, — приказано объявить всей колонне, что рапо́рт ее величеству о взятии Измаила только что подписан генерал-аншефом Суворовым!..

Командир херсонцев схватился за голову и в недоумении огляделся вокруг.

— Слышали? — загремел Кутузов, выхватывая у знаменосца знамя Бугского полка. — А мы стоим?! Орехов что ль турецких испугались? Мундиры новые жалеем? Сигнал: «Построиться, атака будет!»

Зазвенел сигнал.

Кутузов двинулся вперед.

(Деталь штабного плана.) Черная линия по обводам твердыни почти замкнулась. Осталась «Табия» и секторы пятой и шестой колонн.

Кутузовские батальоны, в которых смешались солдаты различных полков, развернулись для нового приступа. Кутузов, окруженный адъютантами, со знаменем в руках ведет свою колонну. Шаг переходит в бег, и вдруг шальная бомба, разорвавшись перед головным отрядом, окутала знамена черным дымом. Мелькнули упавшие тела. Барабаны прекратили дробь. Шеренга замедлила движение. Все это потому, что Кутузов, передав знамя адъютанту, закрыл рукой свой единственный глаз и идет не вперед, а вдоль фронта. Велемир Огнев первым подбежал к генералу.

— Веди! — не отрывая рук от лица, шепчет Кутузов. — Веди вперед! Приказываю!..

Огнев покорно выполняет приказание. Штабные в страхе переглядываются. Так они проходят несколько шагов. Но вот Кутузов останавливается и, словно не веря себе, медленно отнимает ладонь от левого глаза и улыбается счастливой улыбкой.

— Запорошило. Задымило... В и ж у! — радостно шепчет он и, выхватывая саблю, бросается вперед, к валам. — Вперед!.. Суворов!.. Родина!.. Россия!

Колонна ринулась на штурм.

На склоне холма, только что покинутого суворовской колонной, появился наш знакомый потемкинский курьер, отправленный Огневым обратно в Бендеры. Кошкой упав с седла, гусар в волнении озирается по сторонам. Конь, испуганный свистом пролетевшего ядра, вырвал поводья из рук и исчез в полумраке. Но гусар и не думает о коне. Выхватив саблю из ножен, он устремляется вдогонку за колонной.

На крепостных валах кипит жестокий бой. Турки, сбитые со стены, спасаются в город.

— Кутуз-паша! Кутуз-паша! — в ужасе кричат янычары, узнавая плечистого сильного человека с черной повязкой, закрывающей правый глаз.

Огнев, замешавшийся в гущу боя, только что отбил нападение двух аскеров, но не заметил третьего, занесшего над ним ятаган. Неожиданно чья-то дружеская сабля сверкнула в воздухе и отвела удар. Велемир обернулся и увидел рядом с собой черные кошачьи усы своего вчерашнего знакомца.

— Опоздали! — задорно крикнул Огнев.

— И очень рад. Но к штурму я не опоздал. Благодарю покорно!— донесся голос гусара, метнувшегося вперед по аппарели.

Русские канониры хлопочут возле турецких пушек. В сторонке видны Кутузов и стоящий перед ним Александр Чернышев.

— Искать пороховые погреба! Здесь, где-то здесь близехонько! — кричит Кутузов, отдавая распоряжения подчиненным. Потом оборачивается к Чернышеву: — Передай, что видишь. «Стою твердой ногой на бастионе и... (в этот миг захваченные пушки грянули залп по городу) и слышишь сам — простираю победу!»

Между седьмым и восьмым бастионами — нужно только вспомнить суворовский план! — стоит относительная тишина. Бой грохочет где-то по сторонам, справа и слева. Перед нами неглубокий прудок, разлившийся по эту сторону стен, тот самый, что десять дней назад так заинтересовал Суворова. По этому прудочку медленно движется странное сооружение: две запорожские лодки, перекрытые толстым деревянным щитом, на котором установлена кое-как замаскированная пудовая мортира. Два десятка донцов, по грудь в воде, хладнокровно толкают перед собой «пловучую батарею». Две стрелы, пущенные со стен, впились в деревянную платформу. В воздухе пропела третья, и один из донцов без стона рухнул лицом в воду.

«Пловучая батарея» вступила в черную тень и скрылась из вида.

В отдалении, на высоком берегу ложбинки, примерно там, где Суворов впервые встретился с Неклюдовым, застыла в пешем строю молчаливая колонна донцов. Видны лишь первые шеренги, глубина колонны пропадает во мраке. Впереди всех, опираясь на обнаженную саблю, стоит атаман Платов и напряженно смотрит вперед.

— Помаленьку готовься, станичники!

Над гладью прудочка, между двумя заостренными выступами крепостной стены, виднеются невысокие ворота, полузаросшие бурьяном. «Пловучая батарея» подведена почти вплотную к ним. Мелькнул огонек пальника, и мортира ударила тяжелым ядром почти в упор. И тотчас из замаскированной плотины с глухим ревом вырвался могучий водяной поток. Вмиг и пушка и станичники поглощены пенящимся валом.

Клокочущий поток несется по ложбине мимо колонны.

— Чуете, — указывая на него, кричит Платов, обернувшись к колонне. — Станичники! Не посрамим же на Дунае славы нашего тихого Дона! Сабли вон!.. Вперед, герои, за мной!

Сквозь размытые водой остатки «обманных ворот» неудержимым потоком врываются в крепость пешие казачьи отряды и с обнаженными саблями молча бросаются вперед.

За крепостной оградой на каменистом скользком дне недавнего потайного водоема происходит ожесточеннейший сабельный бой. Ни криков, ни выстрелов, только хриплое дыхание да непрерывный неистовый лязг тысячи сабель. Только сабли! В этом коротком молчаливом бою вместе с сотнями застигнутых врасплох янычар находит свою смерть строитель крепости, прусский инженер фон Рихтер.

* * *

Небо светлеет. Зарево над Измаилом улеглось, но не стихает канонада. Над командным курганом еще мерцают уже ненужные фонари.

— Повтори! Повтори еще раз! — требует Суворов, обращаясь к радостно взволнованному Александру Чернышеву.

— «Стою твердой ногой на бастионе и простираю победу!» — повторяет Чернышев.

Почти в ту же секунду на холме появляется еще один кутузовский вестник — поручик Огнев. Следом за ним — платовский хорунжий.

— Ограда Новой крепости в руках шестой колонны! — рапортует Огнев.

— Бригадир Платов на саблях прорвался в ограду, выходит на берег реки! — вторит хорунжий.

Суворов подбежал к своей карте. На плане обозначены все занятые нами стены. Черная линия готова сомкнуться. Только в западной части остается обойденная, но не взятая «Табия» да прямо против суворовской ставки, у «Северного бастиона», заметен небольшой разрыв. Штабной полковник, работающий над картой, молча указал на нее Суворову.

— Стены наши! — подтвердил полководец. — Но за стенами город и армия. Армия!

Раздалось громкое «ура». Розовый луч зари чуть тронул вершину угловой башни «Северного бастиона». И все увидели, как рухнул вниз темный оттоманский флаг и, сверкнув в лучах восхода, поднялась вверх золотая точка русского знамени.

Суворов выпрямился и приложил руку к своей каске. Штаб последовал его примеру.

Со стороны Бендерских ворот послышался бешеный топот коня.

В полусотне шагов за курганом томится в бездействии гренадерский резерв.

— Вот, слава те господи, и отстояли баталию! — зевая и крестясь, сказал фельдфебель.

— Повоевали и будя! — дружно поддержали насмешливые голоса, как вдруг на вершине кургана трубачи заиграли тревогу.

— Неужто нам? — обрадованно зашумели гренадеры.

Раздались команды. Батальон построился в мгновение ока.

— Куда ж идем? — спросили голоса.

— Орехи собирать! — огрызнулся фельдфебель.

Забили барабаны. Батальон тронулся скорым маршем.

На штабном холме полулежит раненный в голову донской казак. Прохор Иваныч Дубасов умело заканчивает перевязку. Суворовские адъютанты склонились над раненым.

— Вылазка, вылазка! — бормочет казак. — Наши-то уж на стене, а басурманы — шасть! — ворота настежь и нам в тыл... Тяжко станичникам!

У холма загремел барабан. Слышен мерный шаг идущего батальона.

— Бегом, бегом! К воротам Бендерским! — слышен голос Суворова. — Артиллерию в город! Очищай дорогу коннице! — Приказы следуют один за другим, вызывая смятение среди штабных. — Конницу? Готовить конницу! Все три тысячи сабель в город, а два эскадрона на бендерскую вылазку!.. И далее по улицам... Ага, ты здесь, Вестфален? Ты слышал? Руби, коли, не давай опомниться! Удар на главную площадь! (Вестфален появился и исчез. Суворов обернулся к адъютантам.) Всех ординарцев по колоннам!.. Приказ!.. Штурмовать город за конницей вслед!

Пока Суворов отдает свои точные и бьющие прямо в цель приказания, Прохор Иваныч Дубасов, оглянувшись вокруг и передав раненого на попечение штабных лекарей, выбирает из запасной пирамиды ружье и никем не замеченный убегает по склону холма.

Огромные Бендерские ворота раскрыты настежь. У подъемного моста кипит жестокий рукопашный бой. Несколько сотен донцов с трудом сдерживают натиск свирепой янычарской вылазки. Живое полукольцо то сжимается, то расширяется вновь. Еще секунда, и станичники дрогнут. Но раздается барабанный бой, и прямо на ворота, ощетинясь штыками, мчится застоявшаяся в бездействии гренадерская колонна. Ни на секунду не задерживаясь, она стирает вылазку с лица земли и на спинах у турок врывается в раскрытые ворота. В первой шеренге мелькнул единственный в армии «штатский человек», Прохор Иванович Дубасов, мастерски и хладнокровно работающий прикладом и штыком.

Штурм города начался. То, что происходит теперь, можно сравнить лишь с ураганом, обрушившимся со всех сторон на турецкую армию. Гусарский полк, сверкая саблями, отчаянным карьером промчался под сводами ворот и скрылся в улицах. Но приближение казачьей конной лавины можно сравнить лишь с самумом, с ураганом, несущимся с быстротой пушечного ядра.

Конница промчалась. Следом за ней в узких улицах загремела музыка пехотных полков — боевой марш и вместе с тем марш с боем, так как на каждом перекрестке, в каждом каменном доме притаились засады янычар и спагов.

Тишина. Небольшая площадь перед генуэзским дворцом устлана телами убитых янычар. Дворец по сути дела уже занят фанагорийским полком. У ступеней сераскирского крыльца видны коленопреклоненные толпы сдавшихся аскеров.

— Аман, аман! — кричат они, поднимая руки.

Двойная шеренга фанагорийцев молча стоит перед крыльцом.

Один за другим на площадь выбегают офицеры-бимбаши и покорно опускаются на колени в сторонке, позади янычар.

Но вот в дверях показалась высокая фигура в белом плаще.

— Сераскир! Сам сераскир! — послышались негромкие удивленные голоса.

Айдозлу Мегмет спустился с крыльца и, с отвращением ударив ногой попавшегося на пути коленопреклоненного янычара, направился к поручику-фанагорийцу, вышедшему ему навстречу.

— Сдавайтесь, эфенди! — сказал поручик. — Командующий штурмом дарует жизнь всем, просящим «аман».

Вместо ответа сераскир выхватил пистолет и в упор выстрелил в офицера.

Гневные крики и залп двух сотен ружей. Облако порохового дыма закрыло площадь...

* * *

У разбитых вдребезги Бросских ворот собрались начальники всех штурмовых колонн: Кутузов, Платов, Орлов, Золотухин, Лассий, Чепега, Дерибас и Арсеньев. Чуть позднее к ним присоединились Потемкин и Самойлов. Влево, на расстоянии полуверсты, виднеется «Табия». Оттуда время от времени доносятся ленивые пушечные выстрелы. Суворов, окруженный почетным эскортом, появился, как всегда, внезапно. Осадив коня неподалеку от ворот, Суворов соскользнул с седла и пошел навстречу бросившемуся к нему Кутузову.

Друзья обнялись.

— Солнце!.. — обращаясь ко всем, радостно сказал Суворов. — И великая победа!.. (Он искоса взглянул на Кутузова.) Надо думать, в Европе поймут наш ответ!

Подошли начальники колонн.

— Герои, герои! — твердит Суворов, поочередно обнимая и прижимая к сердцу всех.

Со стороны умолкшей было «Табии» послышался одинокий пушечный выстрел.

Кутузов сердито посмотрел на часы.

— В «Табии» засело десять пашей да янычар две сотни. Дал на раздумье полчаса. Ну, а теперь взорву! Нижний ярус в наших руках, и пороху довольно...

— Сдалась! — весело крикнул Чепега.

Все с любопытством взглянули в сторону «Табии». Над боевой кровлей взвился белый флаг.

— Ну, то-то! — пряча в карман часы, сказал Кутузов.

Из темного провала ворот появились два гренадера, торжественно ведущие под уздцы прекрасную, нервно вздрагивающую «Жемчужину Египта». Суворов восторженно всплеснул руками.

— Благоволите принять, ваше сиятельство! — сказал Самойлов.

— Э, нет! Меня не проведешь! — шутливо погрозил пальцем Суворов. — Донской конек меня привез, на нем и дальше поеду.

— Легко ль ему нести вашу славу, ваше сиятельство? — льстиво сказал кто-то из свиты.

— Славу? — прищурился Суворов. — Нет, милый, слава только у стариков за плечами, а у нас она летит впереди... она всегда впереди! Сегодня Измаил, а завтра... Кто знает?..

По знаку полководца ординарец подвел сухопарого донского конька и поставил его рядом с «Жемчужиной».

— Да разве сравнить? — указывая на коней, смеется Суворов. — Та — дворцовая красавица, а этот молодец в бою не выдаст!

* * *

На одной из задымленных площадей произошла встреча Суворова со взятыми в плен защитниками «Табии» во главе с девяностолетним мухафизом. Однако небольшая группа европейцев прежде всего привлекла внимание Суворова. Полководец подошел и в упор взглянул на коммодора Смита.

— Англичанин? Наваждение... Да разве Англия противу нас воюет? — оборотясь к своей свите, воскликнул Суворов. — Вот они,

господа наемники, двулички, лживки, без роду без племени! Сегодня туркам, завтра шведам, послезавтра пруссакам... Корсары! По морским законам следует — на рею!

— Сэр! — умоляюще шепчет насмерть испуганный Смит. — Даю вам слово офицера королевского флота...

— И слово не приму, и при данных обстоятельствах не верю. Однако с пленными не воюю! — резко перебил Суворов и, забыв о флибустьерах, церемонно поклонился старому мухафизу.

Тот ответил таким же поклоном. Следом за ним склонились уцелевшие паши. Смуглые рабы, державшие позади турецких генералов странные знаки их достоинств — конские хвосты на длинных палках, — низко опустили эти палки к земле.

— Мы храбро бились... ты и я... — с трудом произнес мухафиз. — Судьба решила между нами.

— В судьбу не верю! — улыбнулся Суворов. — Не верю в ятаган! Верю в бога, а наипаче в русский штык! — И снова поклонившись мухафизу, взял под руку Кутузова и вместе с ним отошел в сторону. Девяностолетний старец посмотрел вокруг и скорбно поднял руки.

— Нет Измаила! Пал Измаил! — воскликнул он.

* * *

Где-то далеко, за сто верст, там, где Дунай впадает в Черное море, волна выбросила на берег потерявшего сознание раненого янычара. Над аскером наклонилась простая бедно одетая женщина, окруженная ребятишками. Прибежал чинивший свои сети рыбак.

Вокруг тишина, плеск морской волны, крики чаек.

Раненый открыл глаза, с усилием приподнялся и в ужасе огляделся вокруг.

— Нет Измаила... Нет Измаила... — шепчет он, пытаясь встать на ноги.

Перепуганный рыбак помогает ему подняться.

— Слышишь? — обращаясь к морскому горизонту, кричит аскер. — Ты слышишь? Сегодня ночью пал Измаил. Пал Измаил!.. Слышишь, Стамбул? Пал Измаил! Пал!.. — крикнул и, потеряв сознание, рухнул на песок.

Над морем летят белые чайки и жалобно кричат. Их однообразные крики напоминают все то же слово «пал, пал, пал!»...

* * *

Кабинет королевского посла сэра Роберта Энсли в Стамбуле. За раскрытым итальянским окном виден величавый купол Айя-Софии. Перед послом в позе беспредельного отчаяния стоит некий турецкий чиновник, повидимому, тайный агент. Он пытается что-то сказать, но губы его трясутся. Энсли, предчувствуя важную весть, наливает ему стакан вина.

— Великий визирь Шериф-Гассан-паша казнен на заре, — отстранив стакан, шепчет турок.

— Что такое? Что случилось? — испуганно спрашивает Энсли.

— Измаил... — чуть слышно произнес чиновник.

— Что-о? Вы хотите сказать, русские в Измаиле?

— Я не говорил этого, эфенди! — в ужасе отшатнулся турок. — Новый фирман падишаха: казнить каждого, кто произнесет это слово.

Турецкий чиновник, пятясь спиной, исчезает за дверью. Энсли

опускается в кресло, долго сидит в оцепенении и, наконец очнувшись, тихонько ударяет в гонг.

В дверях появляется секретарь.

— Нам больше нечего здесь делать, Фрэнк, — упавшим голосом говорит Энсли. — Теперь уже ничто не может остановить падишаха: мир с Россией будет заключен. И... направьте поскорее курьера в Систово к уполномоченному, лорду Киту. Пусть он спешит выбраться из этой проклятой дыры раньше, чем туда прискачут русские казаки. Дело в том, что... Измаил пал.

* * *

На боевой площадке бастиона «Табия», откуда открывается прекрасный вид на город и на Дунай, стоит Суворов и диктует адъютантам донесение о штурме. В сторонке, рядом с поручиком Огневым, стоит раненный в голову, но весело улыбающийся потемкинский курьер.

— Сперва-то матушке императрице,—раздраженно и как-то нехотя диктует Суворов. — Вот так вот: «Гордый Измаил пал к ногам вашего величества...» Ну и все. Короче невозможно. Я почитаю дело лучше описаний. А его светлости... — он помолчал и ни с того, ни с сего накинулся на адъютантов. — А вы-то что ж? Писать, что ли, не умеете?— махнул рукой и ушел прочь.

* * *

Светит яркое солнце. Площадь заполнена войсками.

В дула солдатских ружей воткнуты ветви лавра. Такие же ветви на казачьих пиках. Лавром украшены топоры «пионеров». Лавры на трубах оркестра. Оркестры грянули «встречу». Загудело восторженное «ура».

Суворов вышел на середину площади и заговорил величаво и просто:

— Чудо-богатыри! Наши пушки умолкли, но гул их несется с востока на запад и обращает в дым и тлен тайные козни врагов. Герои вы — в с е герои! Не было твердыни крепче, не было обороны отчаянней. Но может ли что устоять перед вами? Я упреждал. Они не поверили. Вы доказали!..

После короткой паузы Суворов властным жестом руки приказывает знаменосцам склонить знамена.

— Знамена склонить! Кивера долой!.. Две тысячи храбрейших русских солдат полегло. Вечная слава павшим на поле брани!.. Их прах в Измаиле — подвиг в истории, памятник в наших сердцах!

Снова пауза. Суворов усиливает голос:

— Но враг потерял тридцать тысячей! А среди них были храбрые воины.

Суворов подал знак. Знаменосцы гордо подняли вверх знамена и все войска, как один человек, надели кивера.

— Живым, вечно живым чудо-богатырям, воинам русским слава, слава и слава!..

Грянуло «ура». Оркестры проиграли первое колено «торжественного марша». Суворов высоко поднимает руку, и на этот раз в глазах его светится улыбка.

— Четыреста знамен в наших руках... Пятьсот пушек... Десять тысячей пленных!.. Лаврами украшены ваши ружья!.. Лавр бессмертен, как бессмертна слава подвига вашего. По древнему примеру — героям, чудо-богатырям приказ мой!.. В е н к и...

Командир фанагорийцев передал полководцу лавровую ветвь. Суворов легко согнул ее, наглядно показывая, как сделать венок, и крикнул весело:

— Надеть венки!

Радостный смех зазвенел над площадью. Радостно, как дети, хохочут богатыри, надевая венки, помогая друг другу. То же самое повторяют генералы и офицеры.

Суворов ласково наблюдает за всеми, скромно держа в руках свой венок. По знаку полководца Золотухин вышел вперед и своим певучим голосом скомандовал:

— К церемониальному маршу!..

Он хотел продолжать, но Суворов удержал его:

— Стой, Золотухин!

И к удивлению всех медленно пошел через площадь к воротам какого-то домика, откуда только что появились два фельдшера, несущие на скрещенных руках бледного забинтованного секунд-майора Неклюдова.

Суворов подошел к Неклюдову и крикнул на всю площадь:

— Первому герою штурма! Первому, взошедшему на измаильскую стену, секунд-майору Леонтию Неклюдову — слава и слава!

И бережно надел свой венок на голову секунд-майора.

Тот сидит на руках у своих товарищей и никак не может понять, что же произошло. Суворов, встав рядом с ним, взмахнул рукой. Золотухин прокричал команду. Грянул церемониальный марш, и двинулись полки...

В темных больших глазах Неклюдова сверкают слезы. Суворов, стоя рядом с ним, принимает парад.

Стройными рядами под звуки музыки проходят украшенные лаврами смеющиеся, восторженно приветствующие полководца батальоны героев.

— Армия — гордость народная! — говорит Суворов стоящему рядом с ним Кутузову.

Гремит марш и слышен мужественный голос, поющий знаменитую строфу:

«Таких препон на свете нет,
Чтобы орлов сдержать полет.
Им воды, лес, бугры, стремнины,
Глухие степи — равен путь!
Где только ветры могут дуть,
Проступят там полки орлины!»

Идут украшенные лаврами «суворовские птенцы», сперва веселые, потом спокойно настороженные и, наконец, гордые и грозные, как профили на старинных медалях.

В. ШКЛОВСКИЙ

ЗАМЕТКИ СЦЕНАРИСТА

В докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград» А. А. Жданов говорил: «Лучшая традиция советской литературы является продолжением лучших традиций русской литературы XIX века, традиций, созданных нашими великими революционными демократами — Белинским, Добролюбовым, Чернышевским, Салтыковым-Щедриным, продолженных Плехановым и научно разработанных и обоснованных Лениным и Сталиным».

Эти традиции состоят не только в том, что великая русская литература стремилась наиболее полно выразить действительность.

Наши великие предшественники видели и то, каким должен быть человек, если его раскрепостить и дать ему развиваться.

Н. Чернышевский писал: «Если хотите, красоте и гению не нужно удивляться; скорее надобно было бы дивиться только тому, что совершенная красота и гений так редко встречаются между людьми: ведь для этого человеку нужно только развиться, как бы ему всегда следовало развиваться. Непонятно и мудрено заблуждение и тупоумие, потому что они неестественны, а гений прост и понятен, как истина: ведь естественно человеку видеть вещи в их истинном виде» [1].

Не только Чернышевский понимал красоту человека и бесконечные его силы.

Лев Толстой писал:

«Я убежден, что в человека вложена бесконечная не только моральная, но даже физическая бесконечная сила, но вместе с тем на эту силу положен ужасный тормоз — любовь к себе, или скорее память о себе, которая производит бессилие. Но как только человек вырвется из этого тормоза, он получает всемогущество»[1].

Человек потенциально могуч; как человеческие легкие, человеческое сердце, так и все человеческое существо имеет огромные запасы силы. Человек вырастает, человечество мужает, но до сих пор оно не могло использовать свои великие силы.

Человек гениален в своей сущности, и это величие человека, его требовательность, его жажду мира, жажду всеохвата стремилась раскрыть великая русская литература.

Русский передовой театр предвидел в какой-то мере гениальность человека, и поэтому театральное слово не только реалистично, но и крупно отобрано.

Театр показывал великие, свойственные человеку страсти, давал ему большое слово, показывал события.

«Ничто, — писал А. Островский, — не дает верного знания людей, кроме искусства. Конечно, искусство дает и идеалы, и они тоже (в известной степени) реальны. Но переживают только правдивые типы»[2].

На каком же языке должен говорить этот правдивый, найденный в жизни тип? На этот вопрос Островский отвечал: «Для народа надо писать не тем языком, которым он говорит, но тем, которым он желает»[3].

Двойственность правды и идеала, о которой говорил Островский,—двойственность мнимая.

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Избр. соч., ГИХЛ, 1934, стр. 334.

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. V, стр. 196.

[2] «Русские писатели о литературе», т. II, 1939, стр. 70.

[3] Там же, стр. 75.

Н. Добролюбов увидел в Катерине новый характер — характер будущего, который еще не вполне наметился в жизни и не уловлен литературой. Он писал: «мы спрашивали себя: как же, однако, определяются [новые стремления в отдельной личности? какими чертами должен отличаться характер, которым совершится решительный разрыв с старыми, нелепыми и насильственными отношениями жизни?]. В действительной жизни [пробуждающегося] общества мы видели лишь намеки на решение наших вопросов, в литературе — слабое повторение этих намеков; но в «Грозе» составлено из них целое, уже с довольно ясными очертаниями; здесь является перед нами лицо, взятое прямо из жизни, но выясненное в сознании художника и поставленное в такие положения, которые дают ему обнаружиться полнее и решительнее, нежели как бывает в большинстве случаев обыкновенной жизни»[1].

Что значит это слово «выясненное»?

Сюжет здесь понят, как своеобразное исследование художником предмета повествования — характера.

Слово «сюжет» первоначально означало предмет, подлежащее, иногда герой; у нас говорили «первый сюжет оперы».

Создавая сюжетные положения, писатель исследует своего героя, выясняет, выявляет его.

Сюжетные положения показывают героя таким, каким он может быть, выясняют его сущность.

Поэтому Катерина — и правдивый и в какой-то мере идеальный тип. Она человек будущего, в ней выясняются некоторые черты сильного, полноценного человека.

Поэтому театральный язык тоже должен быть «выяснен»: в него вводится лучшее, что есть в разговорном языке, в нем осуществляются потенциальные возможности речи.

Характерность языка не достигается искажением литературной речи. Речь характерна тогда, когда человек, говорящий ее, выяснен сюжетным положением.

Мы анализируем, выясняем речь человека через сценическое положение, через сюжетные построения. Поэтому, когда у нас герой говорит только то, что он говорит, когда мы не можем увидать за его словами большее, чем им сказано, то эти лобовые, пускай даже самые правильные слова, кажутся зрителю бедными.

Возьмем неровную, но замечательную картину покойного Игоря Савченко «Тарас Шевченко». Шевченко выяснен в ней, как человек, идущий к нам. Совсем не обязательно, не нужно было делать его человеком нашего времени. Тарас Шевченко — и человек того времени, и один из тех, при помощи которых мы пришли к своему времени.

Нехорошо, когда нам показывают человека, все время сердящегося, все время негодующего, сразу несчастного. А Шевченко был счастлив, потому что он был гениален, потому что он творил.

На берегу Каспия стоит старый Шевченко — Бондарчук, за ним пески и соленое безвыходное море. Друг волнуясь говорит о том, что Тарас не побежден, не сломлен. Стоит Тарас, и мы видим на его глазах слезы.

Слова Сераковского — Переверзева звучат потому, что тут есть сюжетное положение, есть противоречие, понятное нам, есть цена подвига.

Солдат Скобелев (в прекрасном исполнении актера М. Кузнецова) перед смертью от шпицрутенов умоляет капитана Косарева, которого играет М. Бернес, чтобы увели Шевченко.

Он обращается не к зрителям, а к капитану Косареву, он говорит перед смертью и говорит не о себе. И так как здесь художник поставил героев в такое положение, которое выясняет их, то мы понимаем и драму Шевченко, и драму Скобелева, и драму Косарева.

Когда же великий Чернышевский принимает на экране великого Шевченко и рядом стоит великий Добролюбов, и все они прямо на экран говорят правильные слова, то здесь я не узнаю ничего нового, вернее, узнаю меньше того, что знаю, потому что великие революционеры-демократы Чернышевский и Добролюбов даны в эпизоде, даны вне главного — вне их отношений с народом.

А. С. Пушкин писал: «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная... Что нужно драматическому писателю? Философию, басстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость

---

[1] Н. Добролюбов, Собр. соч., т. II, стр. 347—348.

воображения. Никакого предрассудка любимой мысли. Свобода» [1].

У драматурга должны быть государственные мысли, он должен быть свободен от предрассудков, от мелочности ограниченного мышления и поэтому он должен «выучиться наречию, понятному народу»[2].

В рецензии на «Юрия Милославского» Пушкин писал о том, что Загоскин не умеет пользоваться «народным красноречием»[3].

Итак, по мнению Пушкина, нужна не только речь, близкая к разговорной, но и речь, включающая в себя «порывы народного красноречия».

Нас сейчас больше всего интересует человек в его росте, в новой его сущности. Поэтому для нашей драматургии и кинодраматургии, как и для нашей литературы, не нужно ни слово, только объясняющее, ни слово, натуралистически копирующее говор.

Высокая, реалистически отобранная речь свойственна советской литературе в целом. Но дальше начинаются черты различия между языком романа и языком драмы.

В романе мы при помощи слова анализируем душевную жизнь человека: это стало особенно ясно в мировой литературе после того, что показано было Лермонтовым и Толстым.

Язык драматического произведения выражает прежде всего столкновения между людьми.

Чернышевский в статье «Детство и отрочество. Военные рассказы» писал: «...даже в монологах, которые, повидимому, чаще всего должны бы служить выражением этого (психологического — *В. Ш.*) процесса, почти всегда выражается борьба чувств, и шум этой борьбы отвлекает наше внимание от законов и переходов, по которым совершается ассоциация представлений, — мы заняты их контрастом, а не формами их возникновения, — почти всегда монологи, если содержат не просто анатомированье неподвижного чувства, только внешностью отличаются от диалогов: в знаменитых своих рефлексиях Гамлет как бы раздвояется и спорит сам с собою; его монологи в сущности принадлежат к тому же роду сцен, как и диалоги Фауста с Мефистофелем, или споры маркиза Позы с Дон-Карлосом» [1].

В беллетристике мы изображаем не только результаты психического процесса, но и сами явления внутренней жизни.

Драматургия этого достигает через изображение столкновений.

Мы можем анализировать психологию действующего лица через сюжетное положение.

Сюжет является методом анализа характера.

Если же слова являются только прямым высказыванием, то пьеса, сценарий становятся беднее научно-популярной ленты, беднее брошюры.

Кроме того, мы очень часто отказываемся от выношенного, отшлифованного, подлинно художественного слова.

Как хорошо говорят по-русски герои Гоголя! Какие сильные слова, какие художественные образы применяют они, даже выявляя подчас далеко не лучшие качества русского человека.

И Осип и Хлестаков в «Ревизоре», Собакевич, Чичиков в «Мертвых душах» красноречивы, то есть они глубоки, и это красноречие, конечно, не придает им ложной идеализации, не уменьшает реалистичности их образов.

У нас в кино слово часто робко. В научно-популярных и документальных лентах слово часто возвышенно, но пусто: оно подтверждает только то, что мы видим на экране. Говорящий не руководит нашим умением анализировать, умением видеть, а часто только грохочет железным листом патетики.

Вспомним, как слово связано с изображением в русском лубке или в стихотворных пояснениях к картинам Федотова.

В старой Руси разговаривал даже изразец — на нем было слово, часто очень меткое и никогда не иллюстративное.

Давать слово, параллельное изображению, — бедно и слабо. Еще Аристотель утверждал, что у говорящего нет задачи, если все ясно и без его слова. Задачей слова должны быть не пояснение изображения, а углубление анализа.

В биографических и исторических сценариях слово должно быть на уровне героев, на уровне того, что Пушкин называл «государственным» значением трагедии.

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., 1936, т. V, стр. 330.
[2] Там же, т. VI, стр. 138.
[3] Там же, т. V, стр. 46.

[1] Н. Г. Чернышевский, Избр. соч., ГИХЛ, 1934, стр. 457.

Предположим, что мы даем на экране Д. Менделеева или П. Семенова-Тяншанского. Эти люди жили государственными мыслями. Менделеев был все время занят анализом мира и человеческой истории, чрезвычайно интересовался вопросами искусства. Семенов-Тяншанский в своих речах сопоставляет взятие Казани Грозным с открытием Америки Колумбом и сопоставляет интересно, убедительно.

Нельзя сделать из этих людей только полки для цитат. Бессмысленно также давать им в сценарии служебную роль, показывать обедненными, бытовыми, потому что еще Пушкин говорил про биографии, пестрящие бытовыми подробностями: «Оставь любопытство толпе и будь за одно с Гением» [1].

Нас в гении интересует его человеческая сторона, которая именно и выражает его гениальность. Поэтому надо очень много думать и думать заново о речах в биографических лентах и в лентах бытовых, показывающих жизнь обыкновенного советского человека, делающего советское, то есть гениальное дело.

Речь идет не только о том, что в исторических лентах часто бывает тесно от истории, и людей приходится только упоминать, но и о том, что историческое положение героев некоторых лент не выяснено, герои только вызваны.

Смотришь фильм «Сельский врач», поставленный опытным режиссером Сергеем Герасимовым по прекрасному сценарию Марии Смирновой, и лента не все время волнует.

В троллейбусах, в трамваях, на улицах разговаривают об этой ленте и больше всего говорят о Темкине — неврастеническом человеке, который тяготится работой, трусит, совершает ошибки, исправляется.

Его образ не так уж типичен для нашего времени, но в ленте у него есть сценарные положения: Темкин выясняется в них. Поэтому зритель исследует его, через него понимает и другое, понимает свои ошибки, ошибки близких.

У Тамары Макаровой в роли Казаковой положение затруднено тем, что она больше высказывается, чем живет. Сценарист задумал интересное положение: девушка, правда, уже видевшая войну, попадает в трудные условия и сразу должна принимать решения, причем такие, от которых зависит жизнь человека.

Насколько мне известно, в первоначальном сценарии старый доктор умирал. Казакова оставалась одна, она вырастала на трудностях.

В процессе осуществления сценарий очень сильно изменился.

Изменяя сценарий, часто ссылаются на коллективность работы и считают, что, перерабатывая сценарий с помощью многих людей, мы вступаем тем самым в какую-то новую фазу творчества.

Но К. Маркс в «Капитале» писал: «...следует различать всеобщий труд и совместный труд. Тот и другой играют в процессе производства свою роль, каждый из них переходит в другой, но между ними существует также и различие. Всеобщим трудом является всякий научный труд, всякое открытие, всякое изобретение. Он обусловливается частью кооперацией современников, частью использованием труда предшественников. Совместный труд предполагает непосредственную кооперацию индивидуумов» [1].

Л. Толстой работал не один — за ним стоит Пушкин, которого он называет божественным, он спорит с Чернышевским, учится у Герцена. Но труд его не совместный.

В наше время мы сделали труд рабочего трудом подписным: мы знаем имена создателей новых методов работы.

Труд становится общим, но более творческим и тем самым более личным.

Поэтому я думаю: несмотря на то, что и поэмы и романы создаются общим трудом и что разум писателя использует весь опыт великой русской литературы, все же мы должны беречь личное творчество, самостоятельность художника.

В результате переделки сценария доктор оставался жив, но сценического положения у него не было. Упрощалось положение Казаковой. Она может посоветоваться с опытным врачом — это очень много значит.

Сергей Герасимов — большой и зрелый художник, но его путь спорен.

Он мечтает о четвертой стене, о полном реализме действия, о том, чтобы люди говорили, как в жизни, не договаривали, иногда шептали.

---

[1] «Сочинения Пушкина», 1906, т. I, Переписка, стр. 287.

[1] К. Маркс, Капитал, т. III, Госполитиздат, 1949, стр. 109.

Но искусство показывает не частное, а общее, показывает предметы в их развитии, в их перспективе.

Наш герой имеет право на большое слово, на речь, может быть, на монолог.

Маяковский говорил голосом пророка. «Облако в штанах» — это второе название поэмы. Если бы не цензура, вещь называлась «Тринадцатый апостол».

Мы много говорим о конфликте и говорим часто неправильно, отрывая конфликт от характера, понимая конфликт как случай, а не как выяснение сущности героев через выяснение их взаимоотношений.

Мы очень часто показываем человека в борьбе со старым; мы показываем, как отстал директор, который не понимает нового.

Революционные демократы учат нас, что можно в Катерине увидать будущее.

Рождается человек коммунизма. Процесс такого рождения сложен.

Сам Маяковский — это человек будущего и потому он так много писал в своих стихах о будущем. Он был влюблен в будущее и славил его.

Казакова интересует нас, как человек настоящего, в котором рождается будущее.

В большой ленте «Сельский врач» основной герой оказался обедненным.

Коллектив, показанный на втором плане, интереснее главного героя.

Анализа действия героев мы не можем дать.

Речь героев в кино заменяет анализ психологии. Речь может быть только тогда действенной, когда осуществляется в положении, выясняющем сущность героя.

Напомню тут еще о разнице кино и драмы.

Город в «Ревизоре» Гоголя дан главным образом в диалогах Городничего. Поэтому роль Городничего — одна из самых больших ролей в драматургии. У Шекспира обстановка дается в речах героя. В театре все дается через речь героя, хотя театр теперь знает декорацию.

В кино мы показываем человека в обстановке. В «Ревизоре» мы могли бы показать город.

Казакова живет в степи: степь безводная, в то же время снежная. В степи потерялась станция и больница.

Зимнюю натуру снимать трудно. Вероятно, Сергею Герасимову ее просто снять не удалось. Все оказалось на площадке, зажатой между зданиями больницы.

А что было в степи?

В степи, вероятно, была плохая погода, таяло, на дорогах было грязно, ухабисто, дороги были кривые, снег в пятнах.

Поэтому степь не сняли.

Но, между прочим, природа в картине Саврасова «Грачи прилетели» не очень красивая; это природа, в которой найдена красота, найдена сущность весны. И вообще природа в картинах русских художников отличается красотой неприкрашенной действительности.

Казаковой приходилось ездить и не по красивой степи, и по плохой дороге. Если нельзя было снять вьюгу, то можно было бы снять грязь, и от этого картина стала бы шире, а не хуже.

Дело в том, что природа не обстановка, а среда, с которой приходится бороться.

Как давать природу, можно учиться у Гоголя. Природа Гоголя не унижена, лирична, хотя она вполне реальна.

Игорю Савченко удалось в неровной картине дать настоящие куски, с большим человеческим словом, с большим вдохновением.

«Сельский врач» — очень хорошая, очень нужная картина, но в ней нет высокого голоса. Нет веселости, нет или мало ощущения будущего, ощущения гениальности советского человека.

И Белинский и Гоголь говорили о том, что Пушкин — это русский человек такой, каким он будет через сто лет.

Сейчас время великих удач, великих свершений, громкого голоса.

Будем учиться у наших великих предшественников!

Поймем, что наступило время, когда человек любит не только себя, когда человек помнит не только о себе, когда нет тормоза развития сил человека, когда человек стал гениальным.

И. МАНЕВИЧ

О ЖИЗНЕННОМ ФОНЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В СЦЕНАРИИ И ФИЛЬМЕ

Ни в одном из искусств достижение художественного совершенства произведения не является задачей столь сложной, как в кино, ибо кинофильм представляет собой совокупность самых разнообразных компонентов, каждый из которых требует к себе пристального внимания. Только гармоническое сочетание всех компонентов художественного произведения, законченность всех без исключения составных его частей и позволяет наиболее полно и глубоко отражать действительность. Отступление от жизненной правды хотя бы в малом, в детали, может обеднить большое произведение.

Мастерам советского киноискусства, творчество которых обращено к миллионам, должны быть особенно понятны и близки мудрые слова Льва Толстого: «Если же воспринимающий чувствует, что то, что ему показывает художник, могло бы быть и иначе... тогда уже нет искусства».

Сомнение в жизненной подлинности, в достоверности произведения снижает силу его эмоционального воздействия.

Советский зритель, культурные запросы которого растут с каждым днем, все явственнее замечает каждый промах, каждую недоработку, оплошность и требует от художника правдивого и глубокого отражения жизни во всем ее многообразии. Сотни писем поступают после выхода каждого фильма. В этих письмах (которые, кстати говоря, у нас совсем не изучаются) зрители благодарят создателей фильма за правдивое, высокое искусство и указывают им на малейшие ошибки и промахи, критикуют отдельные неудачи. И знаменательно то, что в этих письмах творчество художника проверяется жизнью и что авторы их, активные строители нового коммунистического общества, требуют правдивого отображения всех сторон жизни и деятельности советского человека. В письмах чувствуется кровная заинтересованность их авторов в том, чтобы каждая черта деятельности, быта героя была показана на экране правдиво, чтобы советская действительность была воспроизведена в фильме не обедненно и схематично, а щедро и полнокровно, во всем ее прекрасном своеобразии.

Лучшие советские фильмы потому и пользуются любовью зрителя, что в них он находит правдивую картину жизни, где каждый образ, каждая художественная деталь говорит о многом, раскрывая типичные явления. Герои этих фильмов, большие и малые, потому так и дороги зрителю, что в них он узнает близкие, знакомые черты, присущие миллионам людей нашей страны, и что труд, быт, вся обстановка жизни героев показана необычайно верно и художественно убедительно.

Большое значение для совершенствования художественной формы наших фильмов приобретает так называемый второй план. Оговоримся, что под этим названием будем подразумевать несколько более обширное содержание, чем то, которое иногда в него вкладывается. Речь пойдет о жизненном фоне, об атмосфере произведения, о людях, среде, обстановке, вещах, окружающих героя, о всем том, что не включено в основное действие, но дополняет и освещает его, сочетаясь или контрастируя с событиями, происходящими на первом плане, помогает глубже раскрыть тему произведения, полнее отразить жизнь на экране.

Слов нет, центральные образы и основ-

ная линия действия выражают главное в содержании фильма. Но это главное приобретает еще большую выразительность, становится рельефнее благодаря разработке второго плана эпизода и его фона, создающих жизненную атмосферу произведения.

Непревзойденные образцы разработки социального и бытового фона и второго плана, а также использования их для развития всего произведения в целом даны нам русской классической литературой, театром и живописью, чьи традиции получили замечательное развитие в искусстве социалистического реализма.

Вспомним хотя бы разработку второго плана действия и значение этого второго плана в таких полотнах, как «Сватовство майора» Федотова, «Боярыня Морозова» Сурикова, «Запорожцы» Репина, как батальные картины Верещагина. В «Мертвых душах» и в «Тарасе Бульбе» Гоголя, в «Войне и мире» и «Анне Карениной» Льва Толстого мы найдем множество замечательных описаний обстановки, жизненного фона, на котором разворачивается основное действие.

О значении второго плана для театрального спектакля упоминает Н. Горчаков, приводя следующие мысли К. С. Станиславского: «когда на первых планах происходят эпизоды-диалоги действующих лиц, на задних планах обязательно должны происходить почти безмолвные сцены остальных участвующих в картине. Не следует обнажать сцену, освобождая ее от всех участников... на те минуты, когда происходят эпизоды-диалоги персонажей, действующих лиц со словами. От этого вся картина будет то оживать, то умирать. Не будет гармонии между фоном и главной темой. Не создастся общей атмосферы картины»[1].

Мы знаем, как много и упорно работал Станиславский над тем, чтобы передать на сцене то, чем насыщено «каждое мгновение подлинной жизни».

Еще бо́льшую роль второй план и фон эпизода играют в кино. Реалистический, действенный второй план и фон эпизода, детальная разработка которых характерна для наших лучших кинопроизведений, позволяют мастерам кино глубже и всестороннее отображать все многообразие жизни, что составляет одну из существенных особенностей советского киноискусства, одно из важнейших его достоинств.

Лучшие мастера советского кинематографа М. Чиаурели, И. Пырьев, А. Довженко, Г. Александров, В. Пудовкин, С. Герасимов, Ю. Райзман, Л. Луков придают огромное значение второму плану. В созданных ими фильмах мы всегда найдем гармоническое сочетание первого и второго планов фильма. Не мало замечательных образцов использования второго плана в таких фильмах, как «Чапаев», «Депутат Балтики», «Щорс», «Молодая гвардия», «Клятва», «Кубанские казаки», «Встреча на Эльбе» и многих других.

Стремясь к наиболее всестороннему отображению действительности, мастера советского кино показывают «типические характеры в типических обстоятельствах», выделяя на первый план главное, группируют в качестве фона подробности, характерные для данного времени и данных событий. Тем самым авторы создают общую атмосферу произведения, придают ему дыхание подлинности, без которого нет реализма и не может быть веры в правдивость изображения.

К сожалению, не все наши фильмы отличаются тщательно продуманной разработкой второго плана и фона эпизода. Некоторые мастера почти декларативно игнорируют эту область выразительности. Между тем работа над созданием действенного, реалистического второго плана крайне важна, особенно сейчас, когда с такой остротой выдвигается задача совершенствования мастерства.

* * *

Можно назвать ряд хороших фильмов, таких, например, как «Великая сила», «Александр Попов», «Секретная миссия», где второй план в лучшем случае нейтрален. Режиссеры этих картин видят свою задачу лишь в решении центрального конфликта, уделяют все свое внимание работе с актерами — исполнителями ведущих ролей, сознательно освобождают кадр от всякой детализации и используют его как плоскость для изображения актеров, ведущих основную линию действия каждого данного эпизода. Возможно, что такая режиссерская манера в отдельных случаях и оправдана, но, будучи возведенной в принцип, она обедняет возможности киноискусства.

В этом смысле показателен неудачный опыт экранизации романа Т. Семушкина

[1] Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, 1950, стр. 114.

«Алитет уходит в горы». Этот роман — яркое и значительное произведение, законно пользующееся любовью советского читателя. В книге показано, как Великая Октябрьская социалистическая революция избавила чукчей от безжалостной капиталистической эксплуатации, голода, бесправия и открыла перед ними путь к свободной и счастливой жизни.

Т. Семушкин подошел к решению этой темы, как поэт, которому дороги красоты северной природы, мужественный труд чукчей, их духовная чистота и благородство. В романе происходит много событий, и все они развиваются на широком социальном фоне, в сложном сплетении особенностей исторического развития культурно отсталой, «малой» народности и разбойничьих действий американцев.

В романе «Алитет уходит в горы» мы найдем описания картин суровой природы, напряженной борьбы чукчей за существование, их патриархального уклада, обычаев, религиозных предрассудков. Автор уделил также много места разработке второго плана (безыменные охотники, присутствующие при первом столкновении Айе с Томсоном, молчаливая, внешне не принимающая ни в чем участия жена Ваамчо и т. п.).

Конечно, и фон, и второй план даны в романе чисто литературными средствами, описательно, даны не в действии, а в комментарии к нему.

При экранизации романа задача авторов сценария и заключалась, в частности, в том, чтобы перевести фон и второй план произведения из описания в прямое действие.

Однако авторы сценария пошли по другому пути: сгущая и обостряя сюжетные коллизии, они всячески упрощали содержание романа.

Сценарий наполнился непомерно большим количеством событий. Корабль, на котором едут Лось и Андрей, не может подойти к берегу, и героям приходится проделать опасный путь на собаках. Алитет отнимает у Айе его невесту Тыгрену и насильно женится на ней. Лось заставляет Томсона более справедливо расплачиваться с охотниками. Приезжает сын Томсона Фрэнк, который стремится обобрать отца. По совету Фрэнка Томсон поручает Алитету спрятать весь запас патронов, чтобы сорвать охоту, обречь население на голод и возмутить против ревкомовцев. Айе помогает ревкомовцам разоблачить Томсона и Алитета. Ревкомовцы обнаруживают патроны и раздают их охотникам. Тыгрена бежит от Алитета, и ревкомовцы регистрируют ее брак с Айе. Лось вопреки местному обычаю не позволяет убить больного старика Вааля. Томсон подговаривает Алитета убить ревкомовцев. Лося и Андрея заманивают в дальнее стойбище и сбрасывают с обрыва. Между Томсоном и его сыном Фрэнком возникает драка из-за денег. Томсон и Фрэнк бегут на катере в Америку, бросая Алитета. Приходит советский пароход и привозит чукчам все необходимое для новой жизни...

Уже одно это далеко не полное перечисление показывает, как тесно событиям в сценарии. При этом в нем по существу не осталось места ни для раскрытия идей, которые привозят с Большой Земли ревкомовцы, ни для показа размаха, с которым советские люди перестраивали жизнь чукчей.

Сценарий, а за ним и фильм рассказывали не о людях, а о событиях, о различного рода приключениях. Герои романа превратились в средство для демонстрации происшествий и приключений, утратили присущее им богатство духовного мира, индивидуальность, своеобразие характеров. Сюжет довлел над всеми действующими лицами, и им оставалось только бегать у него «на посылках».

В фильме не оказалось главного — жизни народа, его труда, быта, нравов и обычаев. Попытка хотя бы частично восполнить досъемкой то, что выпало при экранизации романа, не исправила положения. Дополнительные эпизоды, рисующие быт чукчей, сцены охоты, уже не могли быть органически включены в образную ткань фильма, они не воспроизвели среды, в которой протекает жизнь героев, не создали естественного фона, на котором развиваются события романа.

Занимательный сюжет и ряд актерских удач не заменили, да и не могли заменить всестороннего, многопланного раскрытия действительности, для чего требуется гармоническое сочетание всех выразительных средств, которыми располагает киноискусство. Отказ сценаристов, а за ними и режиссера фильма М. Донского от разработки второго плана и жизненного фона, а также увлечение внешним действием за счет глубины содержания привели к обеднению экранизируемого произведения.

Этот пример не единичен.

Даже в новой талантливой работе Сергея Герасимова «Сельский врач» жизненный фон, среда, в которой развертывается действие, недостаточно ярко выражены. Это обедняет фильм, ослабляет силу художественного обобщения, к которому стремился автор.

Фильм не дает нам полного представления о благородной и плодотворной деятельности сельского врача. Этот недостаток картины Герасимова особенно досаден потому, что его предыдущие фильмы «Комсомольск», «Учитель» и в особенности «Молодая гвардия» отличались выразительным, детально разработанным вторым планом, широко показывали жизненную среду, рисовали запоминающийся пейзаж.

Все это было и в сценарии Марии Смирновой. Он показывал жизнь и деятельность сельского врача на широком фоне картин социалистической деревни. Да иначе и не могло быть, ибо советский сельский врач работает в самой гуще колхозной жизни. В сценарии были и поездки Казаковой по району, и встречи ее с колхозниками на полях, и деятельность другого представителя сельской интеллигенции — агронома, и активная помощь, оказанная больнице комсомольцами.

Полнота отражения жизни, видимо, и привлекла Герасимова к этому сценарию. Но почему-то именно ее и нехватает фильму. Многие эпизоды сценария не реализованы на экране. Мы увидели в фильме какие-то их остатки (несколько реплик агронома о лесопосадках, проезд Казаковой от станции до больницы и т. п.). Они-то и оказались наиболее слабыми местами фильма, лишенными поэтической окраски, проходными, выполняющими лишь информационную функцию.

Режиссер, прекрасно владеющий всеми средствами кинематографической выразительности, не наделил свой новый фильм достоинствами, которые были свойственны его прежним работам. Все действие фильма развертывается главным образом в больничных палатах и врачебных кабинетах, из которых герои фильма выходят лишь для того, чтобы пересечь узкий больничный дворик. Почти все эпизоды фильма сняты в павильонах и решаются преимущественно в разговорных сценах. Кинематографическое изображение как бы уступает место театральному показу.

Большой мастер, сумевший даже такое трудное для экранизации произведение, как «Маскарад» Лермонтова, решить средствами кинематографа, в фильме о нашей современности отклонился в сторону камерного, театрального решения, не сумел показать картины советской деревни, новый быт колхозников, широкие сельские просторы.

Ряд эпизодов, которые были написаны сценаристом с использованием всех возможностей кино, выглядят в фильме так, будто режиссер был ограничен театральной площадкой и чрезвычайно стеснен в выборе места действия. В фильме эти эпизоды показывают не столько само действие, сколько его готовый результат, не процесс, а следствие. Так, от хорошо написанной драматической сцены поездки молодого врача к умирающему больному в бурную зимнюю ночь остался только заключительный кусок — появление Казаковой у того же больничного крылечка.

На первый взгляд, отсутствие широкого жизненного фона как будто позволяет более глубоко разработать центральные образы, которые, несомненно, удались актерам Г. Белову и Т. Макаровой. Полны жизни и огромного обаяния и эпизодические роли, исполненные И. Макаровой, А. Пановой, Е. Ануфриевой. Но все это не восполняет, да и не может восполнить отсутствие жизненного фона, который режиссером либо убран за кадр, либо показан слишком отрывочно и обедненно. Режиссер как бы подчеркнуто не интересуется всем тем, что происходит рядом с героем.

Несмотря на ряд актерских удач и отдельных интересных находок в построении второго плана (например, поведение медицинских сестер во время спора Казаковой с Арсеньевым и т. п.), отказ от развертывания действия на широком жизненном фоне привел к некоторому обеднению содержания сценария и лишил фильм тех его свойств, которые при верном режиссерском решении сделали бы его еще более интересным и впечатляющим.

Авторы лучших наших фильмов строят сюжет произведения, правдиво отображая многообразие жизни, раскрывая внутренний мир героя, давая возможность этому герою поступать по велениям его характера и следовать своим целям. Они сплетают не только внешний ход событий, но и раскрывают в этих событиях борьбу идей, чувств и ха-

рактеров, точно и правдиво показывая жизненный фон, на котором разворачивается действие.

Именно эти свойства особенно ярко проявились в фильмах «Кавалер Золотой Звезды» и «Донецкие шахтеры». Оба эти фильма различны по теме и материалу. В каждом из них ярко проявилась своеобразная манера их постановщиков. Но есть одна общая тенденция, сближающая эти два произведения: стремление к широкому, многопланному отражению жизни, тщательная обработка каждой детали, каждого образа. Круг героев этих фильмов велик и разнообразен, но каждый из героев отличается какими-то своими индивидуальными чертами.

В обеих картинах действие разворачивается на обширном фоне, убедительно и верно передающем черты нашей советской жизни. Мы видим поля и шахты, квартиры горняков и колхозников, видим героев на работе, на отдыхе, дома, в семье. В каждом кадре — отпечаток жизни, в нем все необычайно достоверно. В этих фильмах нет необжитых декораций, в которых чувствуется павильон. Каждая декорация освоена, согрета теплом, будь то шахта, диспетчерская, кабинет секретаря обкома, птичник, колхозное правление или зал электростанции.

В «Кавалере Золотой Звезды» и «Донецких шахтерах» мы запомнили не только главных героев, но и тех, которые лишь раз появятся в кадре: и мать Ирины, и старика шахтера с внуком, и участников обсуждения колхозной пятилетки, и гостей на свадьбе углекопа. Костюм и его детали — и фуражка Рагулина, и бешмет Артамашова, и пиджак Степана Недоли, и мундир Горового — помогают понять характер героев. Продуманный отбор каждой вещи, тщательная работа над каждой деталью второго плана, стремление сделать типичным каждую маленькую роль сближают эти фильмы, продолжающие и развивающие лучшие традиции советского киноискусства. Именно поэтому работа авторов «Кавалера Золотой Звезды» и «Донецких шахтеров» привлекает наше внимание.

* * *

Роман С. Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» — произведение эпического склада, в котором широко и полно развернута картина движения колхозного крестьянства к коммунизму. Многолинейность романа, обилие действующих лиц, отсутствие в произведении того, что принято подразумевать под интригой, то есть системы препятствий, сознательно расставляемых одними героями для того, чтобы их преодолевали другие, чрезвычайно усложняли задачу экранизации.

Заслуга сценариста Б. Чирскова заключается прежде всего в том, что он не стал подгонять произведение С. Бабаевского к готовым сценарным схемам, а подошел к экранизации романа, исходя из его законов, следуя его внутренней логике, не вступая в противоречие с особенностями его развития. Это был трудный путь, но именно здесь и ждал сценариста подлинный успех. Б. Чирсков не «приспособил» роман для кино, а создал новое художественное произведение, где поэтическая атмосфера романа, его образы, жизненная среда нашли свое кинематографическое выражение.

Режиссер Ю. Райзман в этой работе, так же как и в предыдущих своих фильмах, стремился к органическому слиянию первого и второго планов, к созданию фильма, в котором чувствовалась бы широта кубанских степей, героем которого был бы не один Сергей Тутаринов, а множество колхозных тружеников.

Ключ к такому решению был найден режиссером в сценарии. Речь идет об эпизоде встречи Сергея Тутаринова со своими односельчанами, в котором сценарист дает точное определение того, кто является героем его произведения. Б. Чирсков пишет:

«И сразу загремел районный оркестр. Двор Тутариновых и часть улицы запружены людьми. В неподвижной мизансцене ожидания возникает перед зрителем коллективный герой этого фильма — разноликая и живописная масса станичного народа: стоят старики в старомодных бешметах, подперев бороды сучковатыми палками; и молодежь; и зрелые казаки; и женщины с детьми; и женщины без детей; и молодые набеленные вдовушки; и вдовушки просто молодые; и бывшие фронтовики, еще не снявшие форму, с орденами и медалями на груди... А чуть впереди маленькая, сухонькая старушка, мать Сергея, смотрит счастливыми и тревожными глазами...»

Этот кадр разработан сценаристом с режиссерской точностью. Разработан, кстати, значительно подробнее, нежели другие кадры сценария и чем это делается обыч-

но. В нем дан и первый план — «маленькая, сухонькая старушка — мать Сергея», и описание коллективного героя фильма — «станичного народа».

Сценаристу показалось необходимым так подробно описать этот кадр потому, что в нем впервые появляется «коллективный герой фильма», и задача заключалась не только в том, чтобы представить этого героя, но и определить метод его показа, постоянное соотношение между ним и центральными персонажами фильма.

Таким образом, этот кадр сценария, глубоко и точно прочитанный Ю. Райзманом, послужил ключом ко всей изобразительной манере фильма, характерной чертой которой является тщательная реалистическая разработка второго плана и фона.

Соотношения второго плана и фона с основным содержанием в фильме разнообразны.

Вот, например, сцена назначения фронтового друга Тутаринова — Семена — начальником строительства электростанции. Семен вместе со своей невестой Анфисой занят постройкой собственного дома. Семен не хочет расставаться со своим личным делом, он любит физический труд и его не тянет на руководящую работу. Тутаринов отводит друга в сторону:

«— А ты погляди, Семен, что делается... Мимо, только сейчас втягиваясь в станицу, с гулом и криками катится родниковский обоз. Что-то тревожное и волнующее, напоминающее фронтовые дороги, в его тяжелом и шумном движении.

Семен и Сергей смотрят.

— Помнишь, Семен, как бывало шли мы с тобой на прорыв? Вот и теперь я думал, что есть у меня верный радист-пулеметчик, который не подведет, не бросит в трудную минуту.

Семен (тихо). Когда нужно-то?..»

Появление обоза, заполняющего второй план кадра, заставляет Семена пересмотреть свое решение. Таким образом, здесь содержание второго плана использовано непосредственно для развития сюжета.

Наиболее примечательна в фильме разработка второго плана и фона там, где они, не развивая действия непосредственно, целиком используются для его дополнительной, углубленной, реалистической характеристики, для создания жизненной атмосферы. При этом содержание второго плана и фона, как правило, сценаристом не разработано, а лишь подсказано в весьма общих чертах и является предметом режиссерской разработки кадра.

Вот как знакомится Тутаринов с двумя председателями колхоза—Артамашовым и Рагулиным, столь несхожими по характеру. Артамашов — бурный, темпераментный, любящий покрасоваться казак, который еще хранит в себе местнические пережитки. Рагулин — рассудительный, спокойный, рачительный хозяин, которому в полной мере присущи социалистический размах и чувство нового.

Артамашов появляется в фильме на торжественной встрече Сергея Тутаринова и сразу приносит с собой шум, веселье и суету. И подчеркивая его характер, на общем плане развертывается бурное празднество, пляшет и поет молодежь.

Рагулина Сергей застает за работой. Весь фон эпизода проникнут бодрым и напряженным ритмом труда. Рагулин с некоторой неохотой отрывается от своих дел для разговора с Сергеем и, беседуя, целиком не выключается из работы. Он говорит так, словно наглядно аргументирует свои слова дружной и слаженной колхозной работой, которая развертывается рядом.

В этих двух эпизодах фон, который служит изобразительной характеристикой места действия, особенно активно помогает раскрытию образов Артамашова и Рагулина.

Пожалуй, еще более ярко использован для этой же цели второй план и фон в сцене народного обсуждения колхозной пятилетки. Здесь режиссер получил точную разработку эпизода от сценариста, а затем развил и обогатил ее. В сценарии приезд Артамашова во время собрания изображен следующим образом:

«Стук копыт и колес, веселый голос баяна...

Саввa (оживленно). Ясно, ворошиловцы едут!

Как свадебный поезд, влетает тачанка, за нею линейка, переполненная людьми. На тачанке Артамашов, гармонист и другие.

Артамашов подходит с веселым криком:

— Сергей Тимофеевич! Гляди, какую я делегацию привез.

Саввa. Настоящая ассамблея.

Артамашов. А как же... Всем известно, что я не привык плестись в хвосте».

В фильме эпизод приезда Артамашова подвергся некоторым изменениям. Однако его содержание и общий характер остались в неприкосновенности. Артамашов влетает на тачанке в сопровождении верховых, с гиком и шумом включающихся в веселье станичной молодежи (собрание еще не началось). Играют молодые силы, ищет выхода радость жизни свободных и счастливых людей. И на этом фоне естественно и такое появление Артамашова и его поведение.

Появление на собрании Рагулина сценарий изображает совершенно иначе:

«На стан незаметно въезжает линейка. С нее слезает и неторопливо подходит Рагулин, побритый и приодевшийся».

Режиссер не только сохранил характеристику Рагулина, внутренний смысл его поведения, но и раскрыл их в целом ряде деталей, в разработке фона этого эпизода.

В фильме показано, как все затихло — смолкла гармонь, прекратились песни и танцы; деловое собрание уже началось, увлекло участников, и они со страстью заговорили о самом для себя дорогом и важном. Все напряженно принимают участие в обсуждении будущего своей станицы. Только немногие опоздавшие торопятся занять места, спешат с серьезными и сосредоточенными лицами, стараясь не шуметь.

На этом фоне скромно появляется Рагулин, почти неприметно пробирается поближе к ораторам и усаживается в сторонке. И снова фон эпизода служит не только реалистической детализации места действия, но и раскрывает внутренний смысл поведения Рагулина, его характер, те общественные силы и настроения, которые он выражает.

По этому же принципу построены и другие эпизоды фильма. Режиссер Ю. Райзман, всегда отличавшийся умением найти точные и характерные детали для обозначения времени, обстановки и атмосферы действия, с успехом развил эту черту своего режиссерского мастерства в «Кавалере Золотой Звезды». Каждый кадр фильма показывает облик новой жизни колхозов. Каждый участник массовки наделен своим поведением, своим отношением к происходящему действию. Сцены собраний иногда даже в хороших фильмах получаются скучными; в этом же фильме они содержательны и интересны потому, что зритель ощущает думы и настроения всех участников.

Принцип работы драматурга Б. Чирскова и режиссера Ю. Райзмана, стремящихся не только глубоко раскрыть центральные образы, но широко и правдиво показать жизненную среду, в которой действуют герои, и отработать каждую художественную деталь, принес свои плоды и помог им ярко и выразительно рассказать о жизни кубанских колхозников.

* * *

Вопрос о втором плане тесно связан с вопросом о сюжетной емкости наших фильмов. В течение двух часов перед кинозрителями развертываются решающие события жизни человека, семьи, государства. Только концентрируя эти события, добиваясь максимальной их художественной выразительности, можно полноценно передать на экране их большое и глубокое содержание, не впадая в схематизм, в умозрительное решение темы, в абстракцию.

Полнокровное отражение действительности в жестких рамках фильма возможно только тогда, когда реалистическое раскрытие образов, правильное решение основного конфликта сочетаются с правдивым изображением среды, в которой развертываются события, с разработкой второго плана действия, с созданием подлинной атмосферы эпохи.

Каждый кадр фильма должен представлять собой картину жизни в ее сложном многообразии. Так же как в произведении живописи, в каждом кадре фильма — в чертах быта и обстановки, в портретах людей — должны быть запечатлены типические черты времени. Этой задаче должна служить разработка режиссером, оператором и художником композиции кадра, мизанкадра, обстановки, интерьера, пейзажа, массовых сцен.

Действие, происходящее на втором плане, деталь, вещь, использованные в кадре, составляют как бы фон жизни. Умение сделать так, чтобы зрители прочитывали второй план и фон одновременно с восприятием первого плана, а не отвлекаясь от него, усваивали содержание и ощущали атмосферу как первого, так и второго плана и фона, является одним из важнейших и решающих элементов режиссерского мастерства. Режиссер, если он подлинный художник, не может отстраниться от решения этой задачи и передоверить ее второму режиссеру или оператору. Все элементы второго плана эпизода требуют к себе та-

кого же пристального внимания, как и центральные образы героев, как композиция фильма в целом.

Если произведение живописи может передать богатый и многообразный мир чувств, раскрыть большую тему, мы вправе требовать от каждого кадра фильма по меньшей мере такой же высокой емкости. С этой точки зрения большой интерес представляет собой фильм «Донецкие шахтеры», который так же, как и «Кавалер Золотой Звезды», свидетельствует о тщательной работе его авторов над каждым кадром, о стремлении передать жизнь во всей ее полноте.

Это стремление ярко воплощено в эпизоде старой свадьбы, который занимает в фильме всего лишь пятьдесят метров, то есть длится меньше двух минут. Но какое огромное содержание раскрывается перед зрителем за эти две минуты!

Весь эпизод уместился на двух панорамах и трех средних планах. Рядом с невестой сидит молодой Степан Недоля. На груди у него приколот цветок; на столе «богатое» свадебное угощение — сухая тарань да немного водки в глиняных кружках. Взявшись за руки, пляшет молодежь. Молодой Горовой бренчит на балалайке. Парни, сидя на нарах, играют на гармошках. А рядом, в разных углах низкого и тесного барака, идет своя жизнь. На нарах сидит изможденный старик. Женщина укачивает ребенка в люльке. Старушка поливает из ведра черпаком воду шахтеру, черному от угольной пыли. На одной из нар за цветной занавеской ужинает семья. Прислонившись к доскам, девчата грызут семечки. Каждый кусок так ярок, что в движущейся панораме запоминаются лица, позы, мельчайшие детали. Какой огромный труд режиссера, оператора, художника вложен в решение этого эпизода, который, несмотря на свою краткость, дает полное образное представление о тяжелой жизни шахтеров при царизме.

Также лаконично показаны и Собачевка и каторжный труд шахтеров в дореволюционной России. Вот шахтер на картине художника Касаткина. Старый горняк ползет на четвереньках по темной шахте, таща за собой деревянные санки с углем. Картина оживает на экране. Вся сила ее кинематографического воздействия в изобразительном решении сцены, в деталях обстановки. Печальная фигура в грязной робе, вход в шахту, худая, замореная лошаденка и маленький сарайчик — эти немые планы в сочетании с песней шарманщика создают впечатляющую картину труда и быта шахтера в старом Донбассе.

Песня, придающая эмоциональный колорит изобразительным планам, тщательный отбор всех деталей сообщают краткому эпизоду особенную выразительность и огромную впечатляющую силу художественного обобщения.

Не меньшей силы воздействия достигают в фильме и сцены, в которых показан современный, социалистический Донбасс. Это в значительной мере является результатом тщательной разработки действия второго плана и фона эпизода. Величественная панорама ночного индустриального пейзажа показана глазами влюбленного в Донбасс Кравцова. Таким же богатым и эмоционально окрашенным содержанием наполнены сцены в обкоме, в диспетчерской, на шахтерской квартире. Перед зрителем развертывается широкая, полноводная река жизни.

* * *

Приведенными примерами, разумеется, не исчерпываются многообразные способы использования второго плана и жизненного фона эпизода. И тот и другой могут, например, контрастировать с основным действием. Блестящие образцы такого решения второго плана мы найдем в работах Чиаурели. Второй план может подготавливать какие-либо новые элементы, которым надлежит в дальнейшем занять центральное место в сюжете. В биографических кинопроизведениях второй план помогает в сжатых рамках фильма показать значительные отрезки времени.

Высказанные в статье положения, конечно, еще далеки от развернутых выводов. Затронутый здесь вопрос нуждается в углубленной разработке и требует к себе внимания всех творческих работников кино, поскольку он имеет большое значение в борьбе за наиболее полное раскрытие жизненного содержания в совершенной художественной форме.

Созданием живого, конкретного и выразительного фона эпизода и второго плана в первую очередь занимается сценарист, решая эту задачу чисто литературными средствами.

Несмотря на всю очевидность основополагающей роли кинодраматургии, у нас

еще до сих пор бытует одностороннее представление о том, что второй план, фон эпизода создается режиссером в процессе съемки, а сценаристу-де лишь надлежит разработать сюжет и написать диалог. Подобную точку зрения высказал, например, Г. Александров в своей статье «Искусство и производство» («Литературная газета», 4 сентября 1951 года).

Нам думается, что такое представление о роли сценариста ошибочно, что оно идет вразрез со всей творческой практикой советского киноискусства и противоречит общепринятому представлению о сценарии как литературном произведении.

Описание портрета героя, среды, обстановки, пейзажа является обязательной и неотъемлемой частью каждого произведения кинодраматургии. В лучших сценариях последнего времени — «Великий перелом», «Падение Берлина», «Клятва», «Академик Иван Павлов», «Мичурин», «Мусоргский», в сценариях, которые сейчас находятся в производстве, — «Джамбул», «Над Неманом рассвет» — всегда можно найти художественно точное описание, развернутую ремарку. Даже если это описание не реализовано постановщиком фильма, оно всегда служит ключом к раскрытию сценария на экране, оно как бы является компасом, который сценарист дает режиссеру, помогая найти ему верный путь для наиболее яркого и полного воплощения сценария на экране.

Кино — искусство не только драматическое, но и изобразительное. Описание изображения является неотъемлемой частью драматургии кино, и сценарист не может об этом забывать.

Почти во всех случаях, разобранных в статье, второй план был разработан и описан в сценарии, автор которого стремился к точному, выразительному описанию действия, состояния героя, окружающей его среды. В сценарии «Кавалер Золотой Звезды» мы встретим ремарки, в которых почти всегда найдена выразительная художественная деталь. Достаточно вспомнить разговор Сергея и Ирины на пороге дома. Вот как эта сцена записана в сценарии:

«— Как же это так — была Катя, а теперь Ирина? Зачем же ты меня обманула?

Она весело взглянула на него исподлобья:

— Тебе ведь все равно было, какое имя... вот я и пошутила...

Отвернулась и подставила босую ногу под струю воды, стекавшую с крыши».

А воспроизведенная в фильме, эта деталь воспринимается, как режиссерская или актерская находка.

Могут сказать, что такая детализация является результатом того, что сценарий представляет собой экранизацию романа. Но это как раз и показывает, какое значение имеет выразительная художественная ремарка в сценарии, сочетающем в себе элементы драмы и прозы.

Борьба за большую, подлинно художественную литературу для кинематографа имеет огромное значение, ибо именно драматургия определяет, в конечном итоге, рост кинематографа. Сценарий должен быть закончен во всех его компонентах — в нем мы должны найти не только жизненные образы, правдивые конфликты, живую речь, но и отточенную, художественно выразительную ремарку — плод наблюдательности автора и глубокого знания им среды, которую он описывает. И это ни в каком случае не умаляет роли режиссера, а, наоборот, дает огромный простор для творчества постановщика, который находит в таком сценарии правдивый жизненный материал для воплощения на экране. Было бы наивным утверждать, что вся атмосфера действия настолько предопределена сценаристом, что режиссеру и другим создателям фильма остается лишь механически перенести ее на экран. В этой работе велика роль режиссера, в ней должны принимать участие и оператор, и художник, и композитор, и актеры — исполнители эпизодических ролей, и участники массовых сцен.

Покоряющая сила советских фильмов заключена в присущем им особом свойстве, которое Анри Барбюс назвал «даром жизни». Это и есть реалистическое отражение действительности во всем ее многообразии. А для такого отражения требуется разработка второго плана, жизненного фона и общей атмосферы фильма, как важных элементов в борьбе за художественную правду.

В. ХОХРЯКОВ

Заслуженный артист РСФСР

РАБОТА НАД ОБРАЗОМ СОВРЕМЕННИКА

Героиня пьесы А. А. Афиногенова «Машенька» говорит своему товарищу: «А ты все время повторяешь чужие слова. Как будто актер на сцене».

За двадцать лет актерской работы мне пришлось сыграть много ролей. Чаще всего моим героем был советский человек — разных профессий, разных характеров, разных исторических этапов развития нашего общества. И самым важным, основным для меня в этой работе многих лет было стремление сделать слова моего героя не чужими, а своими, идущими из самой глубины сердца.

Дело тут не только в искренности подачи текста — при определенном актерском мастерстве всегда можно добиться искренне звучащей реплики; дело в чем-то гораздо более серьезном и важном.

В письме к А. М. Горькому Владимир Ильич Ленин писал: «Не понимая дел, нельзя понять и людей иначе, как... внешне. Т. е. можно понять психологию того или другого участника борьбы, но не *смысл* борьбы, не *значение* ее партийное и политическое».

Особенно остро ощущаю я силу и правду этих слов, работая над современной советской пьесой или кинофильмом.

Когда для меня ясен великий смысл целеустремленности моего героя, только тогда я начинаю внутренне жить в его образе, только тогда приходит и внешняя выразительность.

Наш театр много ездит по стране. Мне посчастливилось побывать на паровозных заводах в Улан-Удэ и Ростове, на шахтах Донбасса и на нефтяных промыслах Баку, на Харьковском тракторном, в соляных копях, на рыбных промыслах Байкала, на строительстве нового города нефтяников Сумгаит, в паровозных депо почти всех городов. И с каждой новой поездкой еще ближе знакомишься с тем, чем живут советские люди, слышишь рассказы об их больших делах.

Летом 1951 года наш театр был на гастролях в Баку и Ростове-на-Дону.

Подъезжая к Ростову, мы читали в газетах: «До пуска Дона по новому руслу осталось 40 дней». Газеты писали о замечательных достижениях строителей Цимлянского гидроузла, рассказывали об успехах отдельных бригад, о помощи, которую оказывают строительству предприятия области, об участии всего Советского Союза в великой Сталинской стройке.

В Ростове мы увидели витрины и стенды с портретами лучших людей Волго-Дона и последними сведениями о ходе стройки, увидели электрифицированные макеты.

Первый вопрос, с которым к нам обратились в паровозном депо, где мы играли спектакль: были ли мы на строительстве Цимлянского гидроузла? Этот же вопрос мы услышали и на паровозном заводе, и на заводе Ростсельмаш, и в Доме народного творчества. Люди гордились стройкой, в которой все они принимали участие.

Конечно, мы побывали на строительстве. Казалось бы, и газетами, и докладами, и рассказами ростовчан мы были подготовлены к тому, что увидим. Но то, что предстало перед нашими глазами, нас потрясло. Поражали не только исключительные масштабы, насыщенность невиданной тех-

никой, но главное — слаженность гигантского коллектива, строгий, четкий и быстрый ритм работы, энтузиазм людей, осуществляющих одну из великих Сталинских строек коммунизма.

Инженеры — руководители участков рассказывали о замечательных новаторах стройки, о том, как изменится облик края, когда появится новое, Цимлянское море, а засушливые степи Придонья станут плодородными, когда по этим проводам пойдут в города, села, станицы миллионы киловатт дешевой электроэнергии.

Во время поездки театр репетировал пьесу Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69».

...1918 год. Борьба партизан за советскую власть на Дальнем Востоке... Казалось бы, здесь, рядом с сегодняшней стройкой коммунизма, «Бронепоезд» должен был зазвучать для нас, как историческая пьеса.

Чем же мог мне помочь в работе над образом Вершинина вот этот капитан земснаряда — новый человек нашего замечательного сегодня? Он еще не родился тогда, когда мой Вершинин взял в руки винтовку и пошел отбивать у интервентов-захватчиков наше будущее.

Но когда на следующий день после посещения строительства мне пришлось говорить слова Вершинина: «Понимаю, что воюю за гордое дело, за вольный народ»,— я впервые ощутил эти слова своими.

Я воочию видел этих людей «вольного народа», творивших «гордое дело», ощущал их великую заботу о завтрашнем дне, о будущем человечества.

Вершинин вырастал и становился для меня внутренне ближе.

В искусстве бывает большая, подлинная правда и правда похожая, бытовая.

Актер может дать очень похожий, очень выразительный в своей характеристике образ современника. Но если в нем не будет глубокой идейной целеустремленности героя, то не будет и великой правды искусства социалистического реализма.

Актер, который работает над образом современника, не может заменить свое слабое знание действительности ни талантом, ни обаянием, ни мастерством, ни внешними данными, как бы они ни были выразительны.

Приступая к работе над новой ролью, я нащупываю разные пути, но их направление всегда остается для меня неизменным: в поиске правды образа я всегда иду от внутреннего к внешнему.

Физическое действие, даже самое достоверное и убедительное в логике образа, не может стать для меня отправной точкой в работе над ролью.

Правильный жест, верная мимика, даже манера носить платье приходят только тогда, когда я вполне овладею внутренней стороной роли, духовной сущностью моего героя.

Когда я понимаю всем своим существом, что хочет сказать мой герой, зачем он говорит эти слова, что за ними стоит, о чем он думает в этот момент, только тогда я знаю, как он должен это сказать, как должен ощутить себя в пространстве — встать ли, сесть, взять ли за руку собеседника.

Пока мне не ясен до конца внутренний мир моего героя, его целенаправленность в жизни, мне не помогут никакие даже самые точные режиссерские мизансцены.

В картине С. Герасимова «Молодая гвардия» на мою долю выпала большая и очень почетная задача: собрать и в образе секретаря обкома Проценко показать черты, характерные для партийного руководителя.

Суровая и мудрая партийная критика, прозвучавшая со страниц «Правды» в пору нашей работы над фильмом и указавшая на отсутствие в романе, пьесах и фильме правдивого отображения роли партии, как руководителя всенародной борьбы против гитлеровских оккупантов, помогла нам пойти по верному пути в поисках нового решения этой трудной и ответственной задачи.

«В дни Отечественной войны,— сказал товарищ Сталин,— партия предстала перед нами, как вдохновитель и организатор всенародной борьбы против фашистских захватчиков. Организаторская работа партии соединила воедино и направила к общей цели все усилия советских людей, подчинив все наши силы и средства делу разгрома врага. За время войны партия еще более сроднилась с народом, еще теснее связалась с широкими массами трудящихся»[1].

Вот такое широкое понимание роли партии в Отечественной войне нужно было проявить в работе над образом партийного

[1] И. Сталин, О Великой Отечественной войне Советского Союза, Госполитиздат, 1949, стр. 119.

руководителя Проценко. Нужно было показать мудрость, честность, самоотверженность, патриотизм этого человека, найти черты, верно характеризующие его отношения с людьми, умение руководить ими и оставаться внутренне близким им.

Нужно было показать строгого, требовательного воспитателя, нежно любящего подрастающую смену.

Поначалу было очень трудно, пугала ответственность огромной задачи.

С чего же начать?

Мне очень помогли рассказы С. Герасимова об Андрее Александровиче Жданове.

В суровые дни блокады Ленинграда Жданов работал круглые сутки. Ему приходилось много выступать на митингах перед рабочими, перед бойцами, уходившими на фронт. Не спавший по нескольку суток подряд, Андрей Александрович засыпал в машине, часто под бомбежкой. Но достаточно было прикоснуться к его плечу и сказать: «Приехали, Андрей Александрович», как он сразу стряхивал с себя сон и приступал к работе. На митингах товарищ Жданов рассказывал о положении на фронте, горячо и темпераментно призывал людей к борьбе с фашистскими захватчиками, ясно и коротко ставил очередную задачу и точностью этой задачи, своим спокойствием вселял уверенность в победе, воодушевлял ленинградцев, учил их революционной несгибаемости.

В этих рассказах я ощущал революционера-профессионала, в котором спокойствие сочетается с никогда не угасимым огнем человека, способного повести людей в бой за победу великого дела, за победу коммунизма. И таким хотелось мне показать Проценко, когда он впервые появляется перед зрителем.

Во время отступления наших войск Проценко руководит эвакуацией города. Сознавая всю ответственность дела, порученного ему партией, он продумывает, взвешивает каждое свое решение и спокойно, без паники отдает приказы, организует подпольный комитет, заботится о боеприпасах, расставляет людей. Он отвечает за этих людей, отвечает за город, в который — он это знает — мы непременно вернемся.

Но в отношении Проценко к молодежи, к комсомольцам нужно было искать еще и другие очень важные черты, искать дополнительные краски.

Мне казалось, что это были отношения отца, который любит своих детей, но хочет их видеть настоящими людьми, стойкими и сильными, и который способен послать сына на смерть за победу Родины, за счастье народа.

Мысль была верная, но это была схема, пока еще лишенная живого наполнения.

И тут я вспомнил Антона Семеновича Макаренко, с которым много встречался в пору моей работы в Харьковском театре русской драмы. Наш театр шефствовал над коммуной имени Дзержинского, и я много работал с коммунарами, помогая им в постановке спектаклей.

Я вспоминал непреклонную твердость, которую проявлял Антон Семенович, когда ему нужно было заставить коммунаров добиться решения поставленной перед ними задачи, вспоминал его строгость, за которой всегда чувствовалось его большое, горячее сердце.

Ярче других запомнилось мне одно летнее утро. По улицам Харькова, залитым горячим солнечным светом, идет большая колонна молодежи. Впереди оркестр. За ним идут четким, бодрым шагом девочки, одинаково подстриженные, в одинаковых белых блузках и черных юбочках, а дальше — мальчуганы в белых рубашках и длинных, хорошо отутюженных брюках. Коммуна им. Дзержинского отправляется в летние лагеря. Веселым маршем идут эти бывшие беспризорники, «правонарушители», подобранные на улицах, в котлах для асфальта, на рынках, на чердаках, в «собачьих ящиках» дальних поездов. Идут по улицам Харькова, громкой музыкой заявляя о своем праве на жизнь.

И с ними идет человек в очках, сумрачный с виду, насупленный — человек, который сделал их людьми. И несмотря на его сумрачный вид, а таким действительно казался Антон Семенович с первого взгляда, я чувствовал, какой радостью наполняет его сердце эта колонна — дело его рук.

Именно его я видел перед глазами, когда работал над сценой разговора Проценко с Любой. Справится ли эта девочка с непосильно трудной и для взрослого человека задачей? Сила воспитателя-педагога Макаренко была в том, что он всегда верил в человека, которого воспитывал, которому вручал путевку в жизнь.

«Молодая гвардия»

И Проценко верит в Любу, верит, что ее любовь к Родине выдержит самые страшные испытания.

Была еще одна черта, которая казалась мне характерной, существенной для партийного руководителя Проценко.

Я вспомнил, как знакомый мне секретарь райкома однажды при встрече сказал, что он очень устал сегодня, потому что беседовал с двумя очень хорошими секретарями низовых организаций. Ничем другим в этот день не занимался, а устал — уж очень дельные были ребята! Они задали ему такую большую работу, от их рассказов у него самого возникло столько новых планов, что немудрено было и устать.

Вот это умение не только учить людей, руководить ими, но и самому учиться у них, умение слушать людей, которое делает партийного руководителя близким массам, казалось мне очень важной и нужной чертой образа Проценко.

Наконец, когда я представлял себе внешность Проценко, передо мной возникал образ писателя Афиногенова — веселого, обаятельного человека, уверенного и жизнерадостного, ходившего по земле широкими шагами.

С особой любовью и теплотой я вспоминаю образы этих столь разных людей, которых в моем сознании объединяло их одинаковое стремление сделать жизнь вокруг себя лучше, прекраснее. Этому стремлению отдавали они свою жизнь, и этим стремлением хотелось мне наполнить образ коммуниста Проценко.

В работе над ролью, помимо человека, который в главных своих чертах служит непосредственным прообразом, мне часто помогает какой-то хорошо увиденный кусочек жизни, подслушанное слово, которые сами по себе никакого отношения к играемой роли не имеют, но освещают ее изнутри.

Помню, ехал я однажды в Мосфильм на съемку картины «Путь славы». Рядом со мной сидела старушка с хозяйственной сумкой. На одной из остановок старушка сошла. На месте, где была ее сумка, очевидно, прохудившаяся, осталась небольшая горка сахарного песку. Кондукторша заметила, аккуратно сгребла сахар и выбросила за окошко. Потом посмотрела на меня и улыбнулась широко, весело. Я тоже ей улыбнулся. И вдруг кондукторша радостно и просветленно сказала: «Дожили!» Я ее понял: недавно отменили карточки.

На студии я должен был репетировать сцену, которая до этого никак у меня не ладилась. Я играл начальника политотдела железной дороги, который доказывал молодому машинисту, что необходимо учиться, чтобы побеждать. И вот неожиданно слова, которые звучали у меня резонерски, наполнились жизнью, стали «своими». Сегодня мне было их легче говорить, чем вчера. Путь к этой правде был, казалось бы, очень далеким, не прямым, но он вел из жизни.

Такие кусочки жизни собираешь не к случаю, не для непосредственного использования данной роли, а для воссоздания атмосферы, для ощущения воздуха, которым дышит мой герой — мой современник, советский человек.

Хожу я по улицам Москвы, смотрю на высотные стройки и смотрю не только вверх, но и вниз — на людей, которые обязательно стоят возле каждого такого дома-дворца. Мне мало того, что чувствую я сам при виде смелого дерзания человека-созидателя, мне нужно подметить переживания людей, меня окружающих.

Бывают моменты в жизни человека, когда он раскрывается особенно ярко. Вот принимают кого-то в партию, задают ему вопросы, и в его немногословных, скупых ответах ощущаешь глубокое волнение, предельную искренность. Кажется, что никогда, даже наедине с самим собой, человек не бывает таким раскрытым.

Такими же раскрытыми бывают люди, например, в дни праздников на Красной площади. Я люблю смотреть не только на тех, кто проходит в колоннах, но и на тех, кто стоит рядом с мавзолеем на трибунах. Я вспоминаю старика, который со слезами на глазах смотрел на проходившие парадом великолепные колонны Советской Армии. Наверное, это был человек, своей жизнью заслуживший право притти в день праздника на трибуны Красной площади. Может быть, это — заслуженный участник гражданской войны, видевший сегодня реальные результаты своей борьбы. Чувства, переполнявшие старика, мне понятны и дороги.

Когда на мавзолей поднимаются члены правительства, я вглядываюсь в глаза людей, стоящих на гостевых трибунах. Как жадно хотят они рассмотреть знакомые, дорогие черты вождя! С какой полнотой они отдаются своему чувству!

Помню глаза молоденькой девушки, знатной колхозницы, может быть, впервые попавшей в Москву. И военный парад, и колонны демонстрантов, преданных великому делу партии Ленина—Сталина, произвели на нее неизгладимое впечатление. В ее сияющих счастьем глазах можно было прочесть отчетливое сознание непобедимой силы нашей страны и можно было ясно представить, как восторженно она будет делиться своими впечатлениями, рассказывая у себя в колхозе о Красной площади.

Ведя сцену Воропаева «Я Сталина видел» в радиопостановке «Счастье» П. Павленко, я всегда представляю себе эту девушку.

Если трудным и сложным было создание образа Проценко, то, пожалуй, еще более трудной оказалась для меня работа над образом рядового советского человека, врача Петрова в фильме А. Хейфица и И. Зархи «Во имя жизни».

Правда, надо оговориться, что это была моя первая встреча с кинематографом, всегда нелегкая для театрального актера.

Возвратившись с войны, снова сходятся трое друзей. Они вместе кончали медицинский институт и мечтают вернуться к любимой работе, начатой еще до войны под руководством старого профессора. Они будут решать проблему регенерации нервной клетки — возвращения к полноценной трудовой жизни людей, потерявших способность двигаться, парализованных — проблему, значение которой они с такой силой ощутили на войне.

Старый профессор подсказал им смелую идею, вооружил верным методом. Но до открытия истины, несущей человечеству избавление от страшного недуга, еще очень далеко.

Наука требует от человека великой духовной стойкости, напряжения всех его творческих сил. И этой силой воли, выдержкой и терпением трое друзей обладают не в равной степени.

Первым отступает перед неудачами опытов нервный и впечатлительный Рождественский. Он с радостью хватается за предложение Министерства поехать в научную командировку в Америку. Ему кажется, что именно там он найдет «недостающее в работе звено».

Петров, роль которого исполнял я, воспринимает его бегство, как измену обще-

«Мичурин»

му делу, и считает, что тем активней и упорней должна стать работа двух оставшихся друзей.

Сама жизнь помогает моему герою укрепиться в этом решении. Он встречает старуху колхозницу, к которой вернулся с войны сын. Сын не смог обнять свою мать, потому что обе руки у него парализованы. Колхозница ищет доктора Петрова, который, как ей сказали, один может помочь.

Потрясенный великим горем матери инвалида, Петров объясняет, что наука пока бессильна помочь ей. Тогда женщина вынимает из кармана газетную вырезку со словами товарища Сталина о науке, о ее роли в жизни.

Слова вождя, полные глубокой веры в торжество нашей науки, в ее победу, вливают новые силы в душу Петрова. Он ставит новые опыты. Он уже почти накануне удачи.

И когда, казалось бы, победа совсем уже близка, — снова катастрофа! Сын старой колхозницы, которого оперирует Петров, погибает после операции.

Изверившись, покидает Петрова и Колесов.

И вот тут нужно было показать подвиг, который совершает человек не на поле боя, а в борьбе с собой, показать силу духа человека, который не отступает.

Что же дает эту силу Петрову?

Правда, он точно знает, что метод его операции не опорочен и подтвержден многими повторными опытами. Но смерть больного — это всегда страшное предостережение даже и для старого опытного врача.

Работая над этим ответственным куском роли, я вспоминал слова академика Павлова, обращенные к молодежи: «наука требует от человека всей его жизни. И если у вас было бы две жизни, то и их бы нехватило вам. Большого напряжения и великой страсти требует наука от человека».

Это были замечательные слова великого труженика науки, и они помогали мне ощутить степень накала в образе настоящего ученого.

Но мне надо было найти и то особенное, чем питается эта великая страсть в моем герое — молодом советском ученом, новом человеке социалистической формации.

И как это ни странно, тут пришли мне на память воспоминания раннего детства. Мой отец работал в больнице, и мы, дети,

часто видели людей, часами простаивавших у дверей больницы в надежде увидеть кого-нибудь из врачей или сестер и узнать что-нибудь о своем родном.

Я ясно помню немой вопрос во взгляде, тоску и волнение людей, сменяющиеся выражения страха, надежды и отчаяния на их лицах.

Больше всего я любил «дежурить» у выхода из больницы в те дни, когда больных выписывали домой. И счастье, сиявшее в глазах матери, которая обнимает вернувшегося к жизни ребенка, и ее особенную нежность, и радость детей я вспоминал теперь, думая о Петрове. Возможность зажечь этот огонь счастья в глазах матери, поставив ее ребенка на ноги, возможность облегчить страдания людей — вот где таится источник великой страсти Петрова. Не стремление прославиться, извлечь личную выгоду, которые, может быть, делают его друзей столь нетерпеливыми и нестойкими, а именно любовь к людям, великий гуманизм советского человека делают Петрова мужественным и смелым в борьбе.

Бессонной ночью, после смерти больного Петров читает стихи Маяковского:

«Товарищ Ленин,
я вам докладываю
не по службе,
а по душе.
Товарищ Ленин,
работа адовая
будет
сделана
и делается уже».

Эти слова звучали теперь для меня, как доклад и самого Петрова о своей работе — трудной, но ведущей его к большой цели.

Самая трудная сцена (операция девочки), в которой снималось крупным планом лицо Петрова, стала для меня ясной.

Напряжение всех творческих душевных сил человека, ума, воли, энергии, великое напряжение в решающую минуту боя, но не страх. Потому что Петров верит в победу, не в свою личную, а в победу науки, которая направлена на благо человечества.

Очень важным в решении образа Петрова было стремление показать его рядовым советским человеком, не ставить его на котурны.

В конфликте с друзьями можно было пойти двумя путями: либо показать Петрова незаурядным человеком, стоящим много выше своих товарищей, одиноким в своей необычности; либо, наоборот, увидеть в Петрове образ, типический для нашей эпохи, строящей коммунизм, а поведение его друзей показать, как ошибку, случайность, не характерную для жизни нашей страны.

Когда Рождественский, оправдывая свое бегство, говорит о том, что в бесплодных поисках они потеряли год, Петров спокойно и убежденно отвечает ему: «Я ничего не терял — я жил!»

В этих словах я ощущал своего современника, которого не может остановить препятствие или неудача, ибо жизнь его — это неуклонное стремление к великой цели.

Нам казалось, что именно в типичности Петрова, в его «обыкновенности» заключается сила примера.

Встречи со зрителем картины, многочисленные письма молодежи показали, что мы были правы. Именно сознание, что каждый в своей работе, большой или маленькой, может быть таким, как Петров, делало этот образ близким и дорогим.

«У многих из нас сейчас трудная пора — мы пишем дипломные работы. Это наша первая самостоятельная и серьезная работа, — сообщала нам группа выпускников института. — Сколько у нас трудностей и разочарований! Сколько раз опускаются руки. Но сейчас мы знаем, что не отступим, знаем, что напишем работу, и напишем ее хорошо».

Очень характерно и другое письмо:

«А что могу сделать я для народа, для Родины? Многие задумываются над этим, выходя из кинотеатра. Задумались и мы, учащиеся спецшколы Военно-воздушных сил. Какой подвиг солдата можно поставить рядом с подвигом доктора Петрова? Мы много спорили, но в конце концов пришли к одному... Солдат ежедневно совершает такие подвиги, стоя на страже нашей Родины, охраняя покой Петровых. Работа Петровых на благо человечества невозможна без работы солдата... В работе Петрова есть и доля солдатской работы».

Встречаясь со зрителем, получая его письма, я всегда думаю об огромной ответственности за создаваемый образ перед народом, перед зрителем всего мира, смотрящим советскую картину.

«Во имя жизни»

Но если велика ответственность в работе над образом положительного героя, то она не менее велика для советского актера, когда приходится работать над отрицательным образом.

Создавая отрицательный образ в современной пьесе или кинокартине, нужно особенно глубоко проникать в жизнь, как можно точнее определить для себя целенаправленность положительных героев, чтобы их достоинства подчеркнуть недостатками отрицательного образа.

Основной смысл фильма Ф. Эрмлера «Великая сила» — в победе передового материалистического мировоззрения над мировоззрением идеалистическим, реакционным. Мне, актеру, в котором зритель привык узнавать черты положительного героя нашей современности, пришлось в этом фильме показать человека чуждого нам.

Фильм рассказывает о большой и страстной борьбе, которая идет между смелыми новаторами-большевиками, прокладывающими в науке новые пути, и рутинерами, рабами устаревших догм, космополитствующими антипатриотами.

Человеку больших творческих дерзаний, смелому, мужественному ученому, большевику Лаврову противопоставлен директор института Милягин — неглубокий, хитрый и двуличный человек, способный во имя своих мелких интересов погубить порученное ему дело.

Такие люди сильны и дерзки, пока они не расшифрованы, пока с них не сорваны маски. Но достаточно Милягину почувствовать опасность, как он сразу начинает трусливо вымаливать себе прощение, любыми средствами спасая свою шкуру.

Лавров и Милягин когда-то вместе росли и учились, дружили, вместе работая в институте.

Но сейчас — это люди, диаметрально противоположные в своих отношениях и к жизни, и к науке, и к Родине.

Надеясь перетащить в свой лагерь Лаврова, Милягин говорит ему, что время боев прошло, комсомольский возраст уже позади, что больше, чем сделано, уже не сделаешь.

В Милягине нужно было показать облик человека, незаметно для себя утратившего черты коммуниста, оказавшегося в плену идейных врагов партии.

Жалкое низкопоклонство Милягина перед «учеными авторитетами» Америки и Европы, продиктованное неумением само-

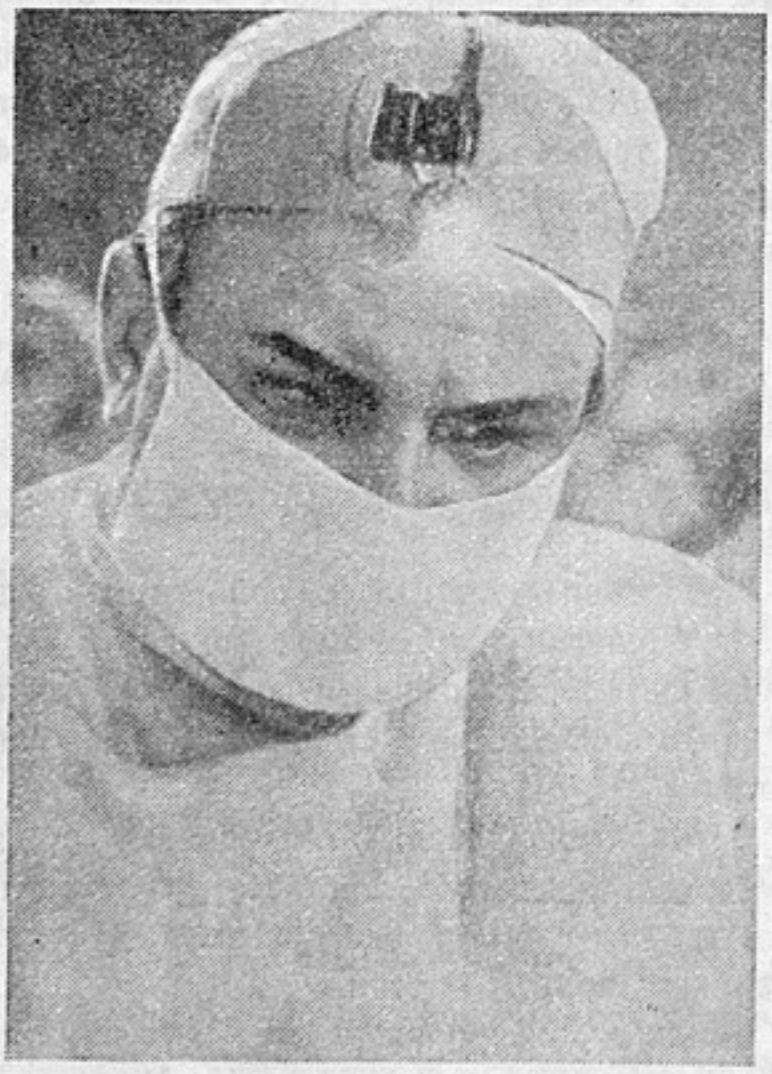
стоятельно мыслить и неверием в творческие силы отечественной науки, становится особенно отталкивающим рядом со страстным, непримиримым отношением к косности, рутинерству в науке, которое проявляет Лавров — горячий патриот своей Родины, твердо верящий в победу советской науки. Милягин является как бы негативом Лаврова.

Милягин иногда подделывается под тон Лаврова и делает это хитро и тонко, заставляя на какую-то минуту верить себе. Но подделывается под Лаврова Милягин тогда, когда видит, что в данный момент это выгодно.

Осмысливая тот или иной поступок Милягина, какое-то его внутреннее движение, я часто ловил себя на том, что стараюсь представить, как поступил бы в данном случае Лавров — его внутренний мир мне понятнее, ближе, — и перевожу это душевное движение «с позитива на негатив».

Я рассказываю это, разумеется, не к тому, чтобы рекомендовать столь наивный способ для всякой актерской работы над отрицательным образом.

Но сознаюсь, что в этом фильме, где так четко и ясно противопоставлены два характера, этот способ мне очень помог — именно в осмысливании образа, а не в процессе самой игры.



«Во имя жизни»

Проникая в образ отрицательного героя и противопоставляя его положительным образам, я познавал его неправоту. Но когда наступает момент игры, моего действия, то я, Милягин, должен быть полностью уверен в своей правоте, должен ощущать каждый поступок своего героя органически необходимым для себя, вытекающим из всего строя мыслей, чувств, ощущений, ставших в игре моими.

В нашей жизни не часто встретишь законченный тип Милягина, но черты «милягинщины», умение так называемых «практических» людей подладиться к обстоятельствам, их стремление «облегчить» себе жизнь встречаются, к сожалению, чаще, чем хотелось бы.

Искать «Милягина» приходилось не только в научных институтах, но и в каких-то отдельных чертах характера окружавших меня людей, в признаках чванства, зазнайства, барства, самоуверенности при отсутствии достаточных знаний, искать эти черты у людей зарвавшихся и успокоившихся на том, что они уже достигли какого-то положения. И всегда у этих людей чувствовалось особенно настойчивое желание активно отстоять свои особые права в жизни — желание, идущее от неуверенности в себе, от ощущения неправомерности своего существования в социалистическом обществе.

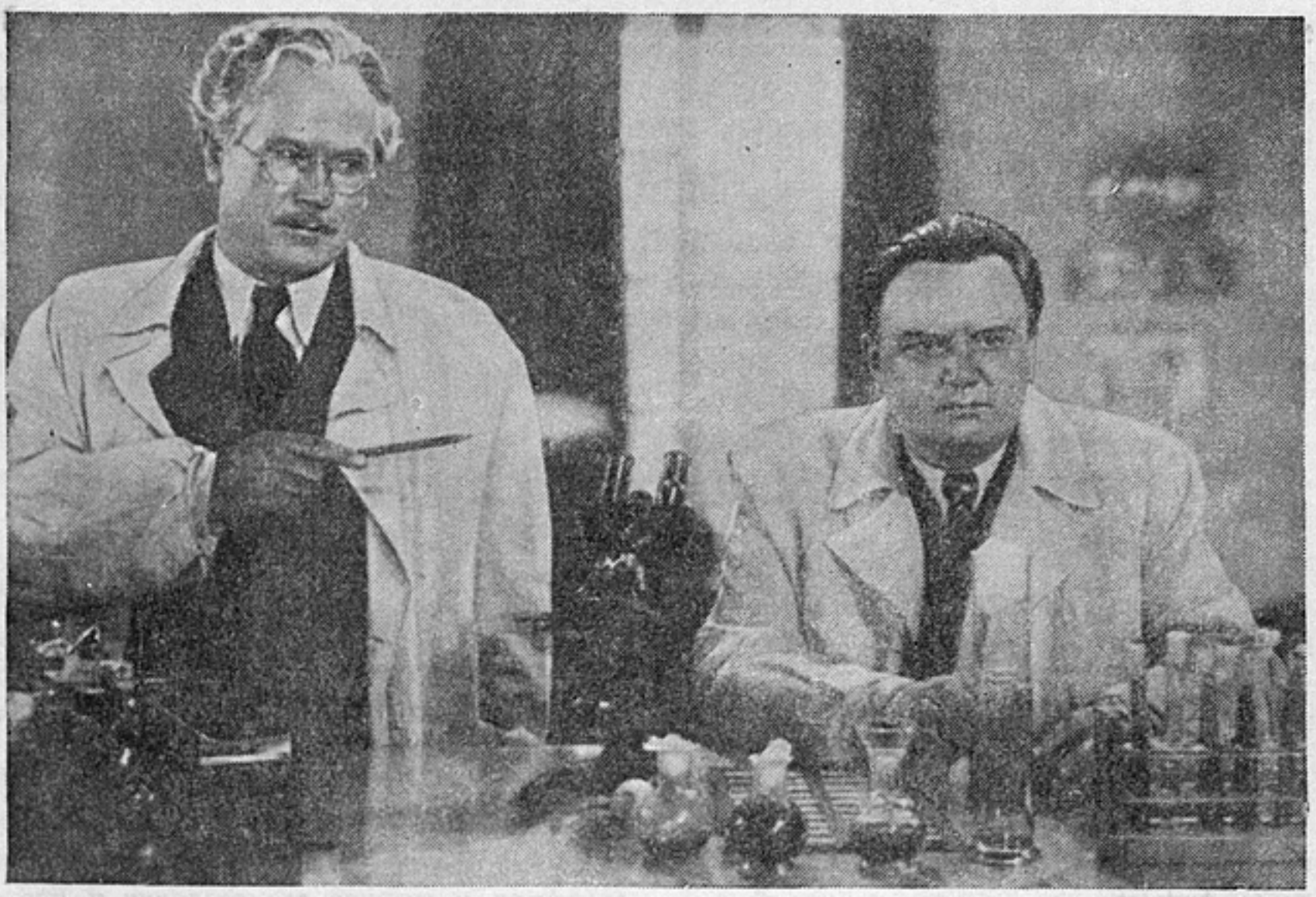
Такая работа над отрицательным образом многому учит и, смею сказать, имеет для актера огромное воспитательное значение. Мы часто говорим о том, что жизненный опыт актера, его наблюдательность имеют решающее значение в сценическом воплощении образа, написанного драматургом. Но существует и обратная зависимость: влияние образа, созданного совместными усилиями драматурга, режиссера и актера, на актера — исполнителя роли.

Как часто, закончив работу над образом интересного, умного, хорошего человека, хочется продолжать его жизнь и дальше остаться похожим на него, жить и работать так, как это было в фильме, в спектакле.

Воспитывая художественным произведением зрителя, художник каждой новой работой над образом воспитывает и себя.

Я благодарен своей профессии.

Я люблю ее за то, что она познакомила меня со множеством интересных людей:



«Великая сила»

мне приходилось на сцене и экране лечить людей, учить ребятишек, быть инженером-конструктором и комендантом общежития, колхозником и партийным руководителем, участвовать в гражданской и Отечественной войнах, строительстве колхозов, осуществлять Сталинский план преобразования природы.

Я был активным участником всех этапов борьбы за новую жизнь, за становление нашего государства.

Это Телегин — представитель старой русской дореволюционной интеллигенции, переходящий на сторону рабочего класса; это коммунист Рябов — представитель молодой советской республики, с бережной заботой охраняющий в 18-м году работы великого преобразователя природы Мичурина; это сибирский партизан Вершинин, который в ответ на окрик часового спокойно и грозно отвечает: «Мужик идет. Побаивайся!»

Это рабочие, крестьяне, интеллигенты, боровшиеся за первые колхозы, за первые сталинские пятилетки.

Это люди, которые защищали Советскую Родину в Отечественной войне: секретарь обкома Проценко, Андрей Глоба, генерал Рябинин и многие, многие другие партийные и непартийные большевики, горячие патриоты своей Родины.

Завоевав победу, они возвращаются к мирному созидательному творческому труду.

Это доктор Петров, который работает во имя жизни, во имя спасения людей от страшных последствий войны.

Это академик Рубцов, старый, но вечно юный человек, потому что он умеет учиться у жизни, у молодежи.

«Непреложный закон наших людей, Петрович, больших и маленьких,— творчество!..— горячо восклицает этот чудесный старик...

Хорошо!.. Очень хорошо!.. Друзья мои!.. Смело вперед, только вперед!.. «Зеленая улица» перед нами. Семафоры всех станций открыты!»

Я счастлив этим творческим общением с людьми, в образах которых воплощены драгоценные качества передового советского человека.

Я счастлив потому, что всех этих людей, моих современников, объединяет благородная и возвышенная общая цель — сделать жизнь на земле радостной, завоевать мир для всего человечества.

Л. КОСМАТОВ

Заслуженный деятель искусств

ЦВЕТ В ИСКУССТВЕ ОПЕРАТОРА

По своей природе кино — в значительной степени искусство изобразительное: без изображения на пленке кинопроизведения не существует. Киноизображение — это та форма, которая во многом определяет воплощение замысла всего фильма.

Но изобразительное решение фильма не оторвано от его драматургической основы. Оператор-реалист развивает и углубляет образы, создаваемые сценаристом и режиссером, пользуясь при этом всеми средствами своего искусства и техники. Идейно-художественную сущность фильма до зрителя доносит изображение, которое и возникает в результате работы операторов. Не понимать, какое место занимает мастерство оператора в создании фильма, — значит не понимать роли изображения в киноискусстве.

Теоретической неразработанностью ряда вопросов кинематографии объясняется путаница, которая обнаруживается в высказываниях некоторых киноработников о сущности операторского искусства и о связи оператора с другими создателями фильма.

Каждый художник задумывает свое произведение в том материале, который присущ данному виду искусства.

П. Чайковский писал: «...никогда музыкальная мысль не является во мне иначе, как в соответствующей ей внешней форме. **Таким образом, я изобретаю самую музыкальную мысль в одно время с инструментовкой.** Следовательно, когда я писал *Скерцо* нашей симфонии, то представлял себе его именно таким, каким Вы его слышали. Оно **немыслимо иначе, как** исполняемое *pizzicato*. Если сыграть его смычком, то оно утратит решительно все. Это будет душа без тела; музыка его утратит всякую привлекательность». (Подчеркнуто нами. — *Л. К.*)[1]

Живописец, вынашивая будущее произведение, также думает о специфических средствах и технике его создания и представляет его себе в красках, которые лягут на полотно, то есть в материале, присущем живописи.

Материалом же кинооператора, автора кинематографического изображения, являются пленка, свет, фильтры, фотохимические процессы и т. д. С этой точки зрения довольно распространенное мнение о том, будто светоколористическое решение фильма может быть найдено или предопределено предварительными раскадровками, не выдерживает критики.

Попытки подходить к кинематографическому изображению только с позиций смежных искусств (живописи, графики) никогда не приводили и не приведут к разъяснению его сущности.

Важной отличительной особенностью киноизображения является то, что его экспозиция ограничивается во времени и находится в зависимости от длины монтажного куска, тогда как живописное полотно зритель может рассматривать неограниченное время в зависимости от содержания картины, от своего интереса к ней, от своей способности восприятия и т. д. Поэтому оператору при построении каждого отдельного кадра необходимо находить такое решение, чтобы зритель в определенный отрезок вре-

[1] П. И. Чайковский, Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, 1934, т. I, стр. 236.

мени воспринял содержание этого кадра, причем воспринял бы как часть развивающегося действия, поскольку каждый кадр является только звеном монтажно-смысловой цепи.

Наша кинематография благодаря высокому развитию советской науки и техники за послевоенные годы обогатилась новым замечательным художественно-выразительным средством — цветным киноизображением. Правильное, подлинно творческое применение в кинематографе цвет нашел только в работах советских киномастеров.

В цветном кино, как и в других областях, наши советские операторы шли своим путем развития, принципиально отличающимся от путей буржуазного киноискусства с его формалистическими, эстетскими изысками.

С первых же шагов в цветном кино они непосредственно связали фактор цветной выразительности с идейно-стилевой стороной фильма. Цвет стал активным, действенным фактором дальнейшего совершенствования изобразительной формы наших фильмов.

На первых же ступенях освоения цвета возник ряд дискуссионных и просто неверных точек зрения относительно принципов построения цветного киноизображения.

Одну из главных ошибок — стремление перенести центр тяжести со светотеневого решения на плоскостные цветовые сочетания при помощи рассеянного света — можно рассматривать как своеобразную «светобоязнь». Другая распространенная ошибка заключается в преднамеренном стремлении ограничить яркость и богатство цвета снимаемых в кадре объектов; это, так сказать, «цветобоязнь», приводящая к обеднению цветовой гаммы. Такие стремления идут в разрез с общими идейно-художественными задачами, стоящими перед реалистическим киноискусством.

С приходом цветного изображения палитра оператора значительно расширилась. Цвет принес огромные дополнительные творческие возможности. При этом ни одно качество, ни один принцип построения черно-белого изображения не утратил своего значения и остроты.

Обогащение новыми изобразительными средствами есть именно обогащение, а не замена одного средства другим.

При черно-белом изображении воспроизведение пространственности форм решалось линейной, воздушной перспективой и светотенью, то есть градациями и контрастами черно-белых тонов, передающих объемность и пластические качества снимаемого объекта.

Светотень вовсе не утрачивает своего значения в цветном киноизображении, а играет ту же роль, что и в живописном произведении, и является основой его колорита. Восторгаясь светотенью Рембрандта, отдавая должное мастерству этого поистине величайшего «светописца», мы не забываем значения и рембрандтовского колорита, своеобразного рембрандтовского тона.

Всякая тень в природе, будучи следствием отсутствия света от прямого источника, легко принимает на себя малейшие отражения освещенных поверхностей окружающих предметов в виде бесконечно разнообразных по тону и насыщенности цветовых рефлексов. Полное же изолирование предмета или его части от всякой дополнительной освещенности неизбежно несет (в той или другой степени) потерю формы и колорита, присущих данному предмету, а отсюда и уменьшение его «узнаваемости».

Поэтому-то в практике построения цветного киноизображения в зависимости от поставленной художественно-творческой задачи оператор, освещая предметы, находящиеся в кадре, или выбирая на натуре направление по солнцу, время съемки и пользуясь подсветкой при пасмурной и даже солнечной погоде, решает в числе прочих изобразительных задач и задачу освещения теней.

В работе над цветным фильмом операторы-реалисты, совершенствуя свое мастерство, должны неустанно наблюдать движение цвета в условиях подлинного естественного освещения в самой разнообразной обстановке—от интерьеров жилищ, заводов, фабрик до широких просторов лугов, новых магистралей, социалистических городов и т. д. Как живописец при помощи кисти и красок создает на полотне желаемые оттенки, отблески, цветные рефлексы, так оператор может воссоздавать их путем применения цветного освещения, одного из важнейших методов изобразительного построения цветного фильма.

Цветное освещение является органической частью общего колористического решения кадра, сцены и фильма в целом.

В фильме «Мичурин» в сцене беседы Калинина с Мичуриным на фоне яркооран-

жевого заката солнца было вполне уместно применение оранжевого освещения лиц актеров. Здесь оператор стремился не только к цветовому единству (колористическому решению кадра), но и к передаче правдоподобности определенного эффекта — эффекта освещения лиц актеров лучами заходящего солнца. В этом случае применение «белого света» с целью правильности цветопередачи (репродуцирование нормального цвета кожи лица) привело бы к ложному для данной обстановки эффекту постороннего, искусственного источника света и неизбежно воспринималось бы зрителем, как «мертвенно-синее» освещение вследствие контраста с преобладающими в кадре «горячими» оранжевыми тонами.

В фильме «Падение Берлина» есть сцена, когда Алексей, переживая чувство любви, мучимый ревностью и терзаемый душевными сомнениями, выходит к реке. Его чистая, красивая душа сливается с простором широкой русской реки; он ищет выхода своим чувствам. Красота, очарование природы в эти поэтические часы заката также прекрасны в своей непосредственности и жизнеутверждающей простоте, как прекрасны чувства этого простого хорошего человека. Эмоциональной насыщенности этой сцены во многом способствовало ее цветовое решение, дополнительное освещение оранжевым светом. В сочетании с подлинными натурными эффектами освещения это помогло раскрытию внутреннего эмоционального состояния героя.

В соответствии с режиссерской трактовкой того или иного эпизода оператор может довести звучание цвета до условности и даже до гротеска. Так было в ряде сцен «Падения Берлина», показывающих стан врага.

Вот, например, парадный зал в рейхсканцелярии. Гитлер принимает иностранных послов. Мы стремились показать в этой сцене мертвящий холод напыщенной обстановки и душевную пустоту выродков человечества.

Голубые, местами синеватые отблески, сочетаясь с коричневыми стенами декорации, по нашему замыслу должны были создать ощущение стынущей жизни, тревоги, неуравновешенности. И эту колористическую тему мы постепенно развивали от сцены к сцене, уходя от общепринятого, привычного цветовоспроизведения предметов, лиц, фигур. К концу фильма в сценах, где показывается окончательное поражение Гитлера, мы доводим цветовое звучание до совершенно безжизненных, мертвых сочетаний холодных локальных цветов.

В конце фильма показан тот же парадный зал рейхсканцелярии, потонувший в грязной полутьме. Холодный фиолетовый луч, как бы предопределяя дальнейшие события, является своеобразным мостом для перехода к последней фазе «мертвого звучания» — свадьбе, происходящей глубоко под землей, по существу уже в могиле. Свадебные свечи, мерцающие, как погребальные огни, трупно-зеленый цвет на лицах «молодоженов» и их окружения дорисовывают портрет этих живых покойников.

И несмотря на гротесковое решение цвета, сцена не потеряла реалистической трактовки: цвет помог раскрыть содержание и усилил эмоциональное воздействие сцены.

Колорит эпизода, сцены, фильма в целом ни в коей мере не определяется цветным решением только тех или иных отдельных кадров; он создается только монтажно-смысловым их сопоставлением. Содержание данного эпизода воспринимается зрителем в своеобразной преемственности впечатления от предыдущего. Последовательное чередование кадра в монтажном строе фильма дает возможность воспринимать изобразительный ряд кадров как единую картину. И это в полной мере относится к колористическому построению эпизода, сцены и фильма в целом. Разумеется, тем самым не умаляется значение колорита отдельного кадра. Наоборот, точность решения его оператором в процессе съемки становится тем более необходимой, чем большую нагрузку несет на себе цветовое решение данной сцены.

Оператор в процессе съемки (будь то павильон или натура) определяет цветовое решение, «напряжение цвета», с учетом всех компонентов, составляющих сцену, на основе ее места в драматургии фильма и в соответствии с режиссерской трактовкой.

Найденная совместно с режиссером мизансцена определяет масштабность планов эпизода. Степень крупности снимаемого плана далеко не безразлична для решения изобразительно-творческих задач. Самый факт изменения масштабности снимаемого плана, вернее, выделение части из целого, определяет во многом и светоколористические задачи выделенного кадра. Выделяя средние и крупные планы, мы как бы «вы-

резаем» часть из общего плана, уже решенного как по свету, так и по колориту.

Любой кинематографический кадр можно рассматривать как композицию отдельных светотеневых и цветных поверхностей. И когда оператор «вырезает» тот или иной участок из общего плана, он заново решает и колорит этой новой композиции, соблюдая при этом преемственность светоколористического решения.

В фильме «Незабываемый 1919-й» в сцене «Минный каземат» общий план каземата, решенный на контрасте серых стен и яркокрасных сигнальных лампочек на распределительном щите, сменяется по ходу действия крупным планом Шибаева на фоне холодной серой стены каземата. Чтобы сохранить в этом случае преемственность светоколористического решения, оказалось необходимым осветить часть фона, расположенную ближе к сигнальным лампочкам на щите, красным светом, а на лице актера дать красноватые рефлексы.

Чтобы найти правильную, реалистическую изобразительную форму, оператор должен учитывать все условия монтажного сопоставления, определяемые сюжетно-смысловыми задачами эпизода: длину монтажного куска, внутрикадровую динамику, колористическое решение общего плана, наличие «ведущего цвета» и т. п. Кинокадр, будучи только элементом монтажно-смыслового хода сцены, требует, как мы уже говорили, для своего решения определенной изобразительной преемственности и прежде всего соблюдения светового и колористического единства. В ходе монтажных сопоставлений отдельно снятых кадров каждая цветовая поверхность (особенно поверхность сюжетно важных и запоминающихся предметов) должна по своей яркости и цветности быть единой во всей монтажной цепи эпизода.

Но в силу своей динамичности многие элементы кинокадра, попадая под действие различных источников света, меняют свою яркость (при белом свете) или цветность (при цветном освещении); это может затруднить монтаж кадров по важнейшим изобразительным факторам — свету и цвету.

Исключение составляют случаи, когда нарушение светоколористического единства кадров применяется сознательно в порядке преднамеренного драматургического хода эпизода. Приведем пример из фильма «Мичурин». Мичурин работает за столом при свете лампы с зеленым абажуром. В раскрытую дверь видна другая комната, где умирает его жена. Эта комната освещена мягким красноватым светом лампады. Когда Мичурин встал из-за стола, яркость и цветность его лица резко снизились, а при переходе в комнату умирающей на его лице возникли тревожные, горячие блики и рефлексы от света лампады. Такие светоколористические изменения послужили в этой сцене выражению переходов эмоционального состояния Мичурина.

Оператор цветного фильма не бесстрастно воспроизводит действительность, а творчески отбирает нужное ему: подчеркивает одно, приглушает другое, добиваясь светотеневыми, композиционными и колористическими средствами реалистического отражения действительности.

Оператор-художник должен учиться у жизни гармонии и своеобразной соподчиненности цветов в их движении и изменении, так как он имеет дело с динамическим изображением. Переход цветных масс из одного состояния в другое, изменение их «цветовой балансировки», темпа и ритма — все это должно быть предметом постоянных наблюдений оператора.

* * *

В центре внимания советского искусства стоит человек в его созидательной деятельности. Поэтому оператор, как и другие авторы фильма, все свои творческие возможности, все средства своего искусства отдает важнейшей задаче — созданию образа героев фильма.

С приходом цвета в кино роль и ответственность оператора в изображении человека в фильме значительно повысились. Цветной портрет по сравнению с черно-белым является более близким к жизни и требует более реалистической трактовки. Перед операторским искусством встала задача наиболее полно и выразительно донести до зрителя работу актера, создателя образа. Основным средством в работе оператора над крупным планом лица актера является опять-таки светотень, которая дает возможность показать тончайшие нюансы актерской игры.

Естественно и вполне закономерно стремление наших лучших операторов к использованию всего богатства изобразительных

приемов, в первую очередь наиболее пластически выразительных. Советским операторам должно быть чуждо такое ограничение художественно-творческих возможностей, при котором художник попадает в плен формалистических теорий, как, например, теории «бестеневого» освещения как лучшего вида освещения для цветного кино. Ссылки этих «теоретиков» на то, что некоторые художники-живописцы достигали замечательной выразительности в бестеневых портретах, не обоснованы. В статическом живописном изображении отсутствие ярко выраженной светотени может быть компенсировано тонкостью цветового решения, подчеркиванием контура, обобщением нужных элементов или другими изобразительными средствами художника-живописца. Динамическое киноизображение человека достигается воспроизведением движения светотени, движения светоколористических масс, то есть эффектами, не доступными станковой живописи.

Без светотени лицо человека мертво, в нем нет движения. Мимические мышцы лица, освещенные рассеянным светом, сливаясь в общую плоскость, не выделяются, не доносят до зрителя жизни лица; экспонируется только крупная мимическая игра, резкие изменения формы рта, бровей, глаз. Тонкая же работа большинства других мышц остается или совсем невидимой или мало доступной зрителю.

Совершенно недопустимым было бы принять такое светотональное решение за некий единый изобразительный стиль художественного фильма. Это приведет к обедненному показу действующих лиц без выявления их эмоционального состояния, без акцентирования сложных душевных переживаний. При таком изобразительном решении положительные герои в исполнении наших замечательных актеров могут предстать перед зрителем как бесстрастные, равнодушные люди. Их внутренняя жизнь, состояние души, отражаемые игрой мимических мышц лица, останутся не экспонированными и не дойдут до зрителя.

Следует ли из этого, что «бестеневое» освещение должно быть вообще исключено из арсенала изобразительных средств советского оператора? Нет, оно может и должно применяться в тех отдельных случаях, когда способствует решению творческой задачи. Например, показывая образы тупых людей, слабо реагирующих на те или иные события, может быть уместно применить такой «плоский» свет. «Бестеневое» освещение лица актера иногда диктуется необходимостью при съемке лиц пожилых актеров, исполняющих роли молодых героев. Применение этого метода в данном случае дает возможность создать совместными усилиями оператора и художника-героя галерею кинопортретов, показывающих движение времени, старение человека.

Фильм «Мичурин» охватывал значительный отрезок жизни великого ученого — около пятидесяти лет. Мы стремились операторскими средствами, постепенно отказываясь от преобладания рассеянного света, переводить изобразительное решение портрета героя во все более и более насыщенную светотеневую гамму. Такое изменение в световой характеристике (примерно на семи этапах постарения) в полной мере совпадало и с другой важнейшей творческой задачей драматургического порядка: надо было показать, как с возрастом все больше и больше укреплялась вера великого ученого и мыслителя в свое дело и закалялась воля к осуществлению гениальных замыслов. Это давало оператору право применить в портретах Мичурина возрастающую по контрасту тональную гамму.

Снимая тот или иной крупный план, оператор должен уяснить себе особенности манеры игры актера, его мимические и пластические возможности и наиболее полно выявить их средствами своего искусства, в первую очередь светом.

Оператор цветного фильма, определяя соответствующее расположение, силу и нужный оттенок источников цветного света, передает возникающие на лице актера перемещения и изменения цветных бликов и рефлексов, произвольно усиливая или убирая их в зависимости от драматургической задачи. Поэтому для оператора необходимо знание пластической анатомии человеческого лица, а также изучение основ актерского мастерства. В отдельных случаях бывает необходимо убрать те или иные мимические качества, которые свойственны конструкции лица актера, но мешают ему пластически выразить данное психологическое состояние героя. При всем этом, конечно, нельзя забывать общее колористическое и светотеневое решение сцены.

Работа над кинопортретом усложняется тем, что актер двигается, изменяет положение головы, а вместе с этим, конечно, изменяется и характер распределения света и тени на его лице. Поэтому оператору необходимо тщательно наблюдать за актерскими репетициями, во время которых фиксировать в своей памяти основные положения головы актера, нужные ракурсы, направление взгляда и т. д.

Часто при съемке приходится ограничивать изменение положений головы актера на крупном плане для воспроизведения того движения светоколористических масс на его лице, которые выявят наиболее характерные черты создаваемого образа.

Это иногда вызывает возражения в кругах кинопроизводственников: они считают, что оператор не должен «мешать» работе актера, ограничивая его движения. Нам кажется, что такие возражения не серьезны. Только в совместных творческих исканиях режиссера, оператора и актера может быть найден и воссоздан на экране полноценный образ героя. Поэтому так необходимо знакомство оператора и с актерским мастерством и с развитием самого образа, как его трактует актер. Оператору необходимо установить с актером контакт и взаимопонимание еще на пробах и предварительных репетициях, чтобы ограничения при съемке крупного плана, диктуемые изобразительным решением, действительно не мешали актеру в его сложной работе.

Решая вопросы колористического построения отдельного кадра как звена монтажно-смысловой цепи, оператору следует помнить о том, какое влияние на восприятие цветности лица актера оказывают фон и окружающие предметы в декорации и на натуре. Если действие эпизода происходит в одном месте, в одной и той же обстановке, все изобразительные факторы, действующие в снятых кадрах эпизода, должны сохранить единство формы, освещения, цвета. Цвет лица актера в художественном фильме должен быть во всех кадрах эпизода одним и тем же. Речь идет не о натуралистическом копировании цвета кожи его лица, а о колористическом единстве взаимно монтирующихся кадров.

Правда, бывают случаи, когда особые изменения световых условий в эпизоде предусмотрены развитием сюжета, например, когда актер попадает в иную обстановку, в иное окружение, с новыми предметами, на новом фоне и т. п. и когда движение объекта съемки — актера — сочетается с одновременным движением камеры. Примером может служить съемка с движения актера, выходящего из декорации жилого дома, освещенного внутри искусственным светом, в декорацию сада, где оператором поставлен свет под «лунное освещение».

Но в большинстве случаев в практике съемки художественных фильмов отдельные кадры, составляющие эпизод, должны сохранить светоколористическое единство.

Старое понятие «колорит кадра», заимствованное у живописи и понимаемое как колорит неподвижного изображения, должно уступать место новому понятию — «динамический колорит кадра». И оператору и режиссеру художественного фильма очень важно осознать и учитывать это в своем творчестве, помня, что движение — это основа кинематографической изобразительности.

И поэтому мы, всемерно поддерживая любого вида предварительную операторскую подготовку для решения предстоящих колористических задач фильма, все же полагаем, что сама киносъемка является для оператора решающим моментом творческого процесса, когда оператор творчески завершает всю предварительную работу. Во время съемки оператор окончательно находит светоколористические и композиционные решения, определяющие через построение сцены, эпизода и отдельного кадра весь изобразительный строй фильма.

* * *

Мы попытались поставить ряд наиболее острых вопросов работы оператора в цветном художественном фильме.

Мы не считаем, что в полной мере разрешили эти вопросы. Разрешить их можно только совместными усилиями многих операторов, ибо в работе над цветным фильмом опыт каждого из нас недостаточен, и выводы могут быть субъективными.

Мы должны осмыслить новые стороны творчества оператора в цветном фильме и на основе обобщения опыта определить теоретические положения, которые необходимы для дальнейшего развития всего советского киноискусства.

В. СКАТЕРЩИКОВ

ИДЕЙНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

Когда встречаешься с настоящим, большим произведением искусства, в мыслях о нем снова и снова возвращаешься к вопросу об идейности и художественности, об их закономерной и необходимой связи, без которой нет подлинного искусства.

Одним из таких произведений, поучительным и в сильных и в слабых своих сторонах, является кинофильм «Тарас Шевченко». Возвышенная идея вдохновила создателей этого фильма, определила его образы, сюжет, всю атмосферу произведения — идея нерушимого братства русского и украинского народов, боровшихся вместе за свободу и счастье и породивших в этой борьбе титанов мысли, чувства и дела.

Но почему же эта идея, искренно и страстно выражаемая художниками и пронизывающая весь фильм, в одних его частях воспринимается как непреложный вывод из изображенных картин жизни, а в других — как положение, только иллюстрируемое тем или иным эпизодом? Почему мы, воспринимая эту идею всем нашим существом, в одном случае взволнованы ею эмоционально-эстетически, а в другом — лишь логически отмечаем ее правильность? Не потому ли, что в фильме, развивающем единую идею, не все его части одинаково художественны?

Художественность произведения искусства обусловливается его идейностью. Невозможно признать художественными произведения безидейные, созданные без глубокого знания жизни. Взволнованность автора передовыми идеями и овладение жизненным материалом являются необходимыми предпосылками художественности будущего произведения. Реалистическая критика всегда выступала против ложного понимания художественности, требующего чисто внешнего украшательства, безотносительно к идее произведения. «Правда» указывала, что «даже самое умелое владение техникой живописи становится бесцельным, ничего не дает художнику, когда нет у него главного — творческого, вдохновенного отношения к жизни, к человеку, к идейному смыслу изображаемых событий»[1].

Идея в произведении искусства не существует вне и помимо жизненного материала, которым она порождена и который ее воплощает. Поэтому-то человек, не знающий жизни, и не может создать художественного произведения. «...Когда автор свои рассказы посвящает теме, ему неизвестной, выходит нехудожественно»[2], — замечал Ленин. Мысль о глубоком знании жизни как непременном условии создания подлинного произведения искусства,—одна из основных мыслей постановлений ЦК ВКП(б) и выступлений партийной печати по вопросам литературы, театра, музыки, кино.

Художественность, то есть эстетическое преобразование впечатлений от действительности и эстетическая обработка предметов и явлений, не есть достояние одного искусства. Человек творит по законам красоты, и во всем творчестве есть элемент художественности. Но только в искусстве художественная форма есть основной способ проявления содержания.

---

[1] «Правда», передовая статья «Советский художник», 7/I 1951.

[2] В. И. Ленин, Соч., т. XXXIII, стр. 101.

Красота искусства прежде всего в его правде. Умение художника воплотить большую идею и свое знание жизни в правдивом художественном произведении и является умением сделать это произведение художественным.

Реакционные, отживающие классы страшатся правды. Служение этим классам и их идеям приводит искусство в упадок, делает его произведения антиреалистическими, а потому и антихудожественными.

В буржуазном обществе на творчестве честных и талантливых художников, которые стремятся правдиво воспроизвести жизнь, но не перешли **сознательно** на позиции передового, революционного класса, неизбежно лежит печать противоречия между реалистическим воспроизведением жизни и ограниченным пониманием и объяснением отдельных ее сторон. В их произведениях подлинно художественные, реалистические места переплетаются со слабыми, малохудожественными, неполно, а то и искаженно рисующими жизнь. Остро обличая в своих произведениях язвы капиталистического общества, многие деятели прогрессивного киноискусства проявляют беспомощность в изображении путей борьбы с причинами, порождающими эти язвы. В фильмах итальянского режиссера Марио Камерини реализм и глубина замысла в изображении отдельных личностей сочетаются с неверным, приниженным образом всего народа в целом.

Конечно, следует говорить не об абсолютном разрыве между идейностью и художественностью в произведениях таких авторов, а о противоречивости и в идейности и в художественности. Именно так и анализировал творчество Л. Н. Толстого В. И. Ленин, показавший, как «быстрая, тяжелая, острая ломка всех старых «устоев» старой России... отразилась в произведениях Толстого-художника, в воззрениях Толстого-мыслителя»[1].

Стремление прогрессивных художников к правдивости изображения жизни, к подлинной художественности наталкивает их и на определенные, правильные идейно-политические выводы, заставляет задумываться над необходимостью преодолеть противоречие в творчестве и мировоззрении.

Чем истиннее идеи художника, чем они прогрессивнее и величественнее, чем больший круг жизненных явлений они отражают, тем больше у него возможностей для создания высокохудожественного произведения, для цельности творчества и вместе с тем для творческого размаха. И, наоборот, чем слабее художник идейно, тем меньше возможностей для создания художественного произведения. Как писал Салтыков-Щедрин, неясность миросозерцания становится недостатком настолько важным, что всю творческую деятельность художника сводит к нулю.

Для художника социалистического реализма характерны единство, цельность мировоззрения и творчества.

Никакая теория никогда не могла дать художнику такой глубины и широты понимания действительности, не вооружала умением обобщить факты, как марксистско-ленинская наука.

Произведения, заключающие в себе мысли колоссальной познавательной и мобилизующей силы, кинофильмы, подобные «Чапаеву», «Великому гражданину», «Щорсу», «Падению Берлина», не могли бы возникнуть без той идейной основы, которую обеспечило коммунистическое мировоззрение авторов, позволившее им верно оценить содержание изображаемых событий.

Однако передовая идейность и знание жизненного материала являются лишь предпосылками художественности, но сами по себе художественных произведений не создают. Правильно мыслящий и знающий жизнь художник может создать произведение, но оно может и не быть художественным. Поэтому оно будет не до конца правдивым и идейно неполноценным, ибо, потеряв в художественности, произведение неизбежно теряет в политическом, познавательном, эмоционально-эстетическом воздействии на человека, теряет в своей идейности.

Товарищ Сталин, указывая, что нам нужно больше пьес советского характера, подчеркивал при этом, что эти пьесы должны быть настоящими, интересными, художественными[1].

Для того чтобы идейность и знание жизни художника превратились в идейность и правдивость его произведения, они должны воплотиться в художественные образы.

Вслед за идейностью и знанием жизни

---

[1] В. И. Ленин, Соч., т. XVI, стр. 301

[1] И. В. Сталин, Соч., т. XI, стр. 328.

образность мышления есть важнейшая предпосылка художественности.

Когда мы говорим об элементах художественности научно-популярного фильма, какого-либо ученого трактата, мы имеем в виду форму этих произведений, стройность и законченность композиции, красочный язык, умелое использование наглядных иллюстраций, доходчивость и убедительность. Но идейно-познавательная сторона таких произведений воспринимается нами не только через эти элементы, а главным образом из словесной логической формулировки, математической формулы, схемы, плана и т. д. Образное мышление в данном случае выступает как дополнение к научному, которое, как это определил товарищ Сталин на примере геометрии, «дает свои законы, абстрагируясь от конкретных предметов, рассматривая предметы, как тела, лишенные конкретности, и определяя отношения между ними не как конкретные отношения таких-то конкретных предметов, а как отношения тел вообще, лишенные всякой конкретности»[1].

Наоборот, в искусстве живые образы служат основными средствами выражения идеи. Произведению искусства не нужны какие-либо комментарии для понимания отражаемой им жизни, для выявления его идейного содержания. А если такая нужда ощущается, то она скорее свидетельствует о слабости художника, который не сумел в образной форме донести до слушателя, читателя, зрителя свою идею, а лишь иллюстрировал наглядными фактами некоторые общие положения.

Иллюстративность произведения искусства является одним из проявлений антихудожественности. Под иллюстративностью мы понимаем отнюдь не программность или сюжетность живописи, музыки или танца (то есть связь их с определенным литературным материалом, что, наоборот, служит средством обогащения идейно-художественного содержания произведения), а декларативность, неумение раскрыть содержание средствами данного вида искусства, привнесение тенденции (пусть даже верной, соответствующей действительности) в данное произведение извне, а не выведение ее из жизни, изображенной художником. Правильно передавая отдельные факты и явления, иллюстративные образы нехудожественны, ибо не раскрывают через себя идею, не несут ее в себе. Иллюстративность в искусстве равна бездоказательности в науке.

Нам кажется, что в первой части и в финале фильма «Тарас Шевченко» есть отступление от художественной правды (хотя почти нет существенных погрешностей против истории), ибо в них идея лишь иллюстрируется образами, а образы, утеряв идею как свое глубокое содержание, стали схемами.

Мы часто приводим слова Маркса и Энгельса о том, что художественный образ превращается в схему, когда он лишен индивидуальных черт и превращается в «рупор духа времени», и о том, что образ должен сохранять черты определенной личности, что личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает, и т. д. Но не менее важно, как об этом писали классики марксизма, отметить, что художественный образ, даже при всей его верности конкретным сторонам отражаемого явления, при всей «похожести» и индивидуальности становится схематичным, если он не является типическим, если в его содержании нет обобщающей идеи.

Как прав Белинский, утверждавший, что глубокая мысль может возвысить произведение в верном изображении явлений общественной жизни почти до художественности! Но для того, чтобы стать по-настоящему художественным, это произведение должно сочетать в своих образах и их абсолютную необходимость для раскрытия идеи, и жизненную непринужденность, естественность их сосуществования и взаимоотношений. Когда мы с первого взгляда чувствуем, зачем введен в произведение данный образ и какую сторону идеи представляет, он выглядит нарочитым, натянутым. Но когда в самом индивидуализированном образе мы не видим его идейной, содержательной стороны, убогость и никчемность такого образа становятся очевидными.

Как не вспомнить здесь замечательных слов Гоголя, этого великого мастера натурально, естественно изображать жизнь во всем бесчисленном многообразии ее проявлений, который сказал о своей работе над «Мертвыми душами»: «...на всяком ша-

[1] И. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1950, стр. 24.

гу я был останавливаем вопросами: зачем? к чему это? что должен сказать собою такой-то характер? что должно выразить собою такое-то явление?»

В картине, нарисованной художником-реалистом, каждое лицо, каждое явление закономерно, выражает определенную идею, и вместе с тем взаимоотношения запечатленных на ней образов естественны, жизненно правдивы. Диалектическая взаимосвязь идей и образов в произведении искусства сказывается в том, что любое нарушение этой взаимосвязи отражается и на идее и на образах. Эпизоды пребывания Шевченко на Украине выглядят как примитивные наглядные примеры, вставленные в рассказ об упрочении и развитии общественно-политических взглядов поэта, то есть как иллюстрация к основной идее фильма. И поэтому идея выступает здесь как предвзятость, поэтически не раскрывается, а образ Шевченко принижен. Поэт ставится в странные, ничем не оправданные положения: неестественна сцена чтения стихов в замке Барабаша, неуместны декларации и риторика Шевченко, увидевшего, как старик сжигает рубашку умирающего ребенка.

Экран нередко с очевидностью разоблачает противоречие между верным идейным отношением автора к изображаемым событиям и тем, как они изображены: недостаточное совершенство мастерства искажает авторское отношение. Нельзя сомневаться в искренности отношения авторов фильма «Тарас Шевченко» к великим русским революционным демократам Чернышевскому и Добролюбову. Но у зрителя неизбежно возникает ироническая улыбка, когда его уверяют, что два портретно похожих актера, разговаривающих цитатами и дающих «указания» окружающим, и есть Чернышевский и Добролюбов. От несовершенства изображения страдает идейная сторона произведения.

Некоторым художникам кажется, что реальное существование изображаемого лица избавляет их от необходимости обобщать и индивидуализировать — характеристика его известна из истории, и вся задача заключается лишь в воссоздании портретного и психологического сходства. Нет ничего ошибочнее такой точки зрения, дающей себя иногда знать в изображениях некоторыми кинофильмами эпизодических действующих лиц. Еще Маяковский гневно протестовал против увлечения кинематографической «похожестью» без воссоздания характера, без глубокой разработки образа. Это один из худших видов иллюстративности в искусстве.

Фильм на историческую тему только тогда станет художественным, когда автор обобщит исторические явления, свяжет отражаемые события единой концепцией, вдохновится большой мыслью и передаст дух эпохи, ее стиль, ее колорит.

Секрет успеха фильмов о Ленине и других лучших исторических кинопроизведений в сочетании конкретно исторической достоверности с силой художественной выразительности, в цельности единой идеи фильма, в создании образа эпохи.

Нам кажется, что отсутствие именно этих качеств повредило, например, такому биографическому фильму, как «Жуковский». Ведь историческое лицо, изображаемое в фильме, должно быть показано не только, как данный конкретный человек, но как тип, как полноценный художественный образ.

Сила художественного образа не только в его конкретности, наглядности, но и в том, что конкретность сочетается с типичностью, что это наглядность не случайного, единичного, но существенного, общего. В том же фильме о Шевченко есть эпизоды, где за конкретным образом чувствуется обилие отображенных в нем явлений. При всей естественности, жизненной яркости, страшной правдивости картин жизни Шевченко в крепости отдельные эпизоды воспринимаются как огромной силы символические обобщения, где символами служат не надуманные образы, а живые явления действительности. С глубоким волнением вспоминается эпизод зверской казни солдата. Думается, что такой же силы жизненные впечатления подсказали Толстому его «После бала», а Горькому потрясающий рассказ «Вывод» — произведения, которые были обвинительными актами проклятому строю, душившему и убивавшему все лучшее, что есть в человеке.

А вот сцена, в которой Шевченко произносит свои пророческие слова о грядущей победе трудового люда, выглядит, на наш взгляд, нарочито, ибо мы к этому не подготовлены и нам кажется неестественным, чтобы так внезапно родилась мысль о рабочих только на основании одной встречи с кочегаром на пароходе. Длительные жиз-

ненные наблюдения Шевченко, которые отлились в эти действительно принадлежащие ему слова, остались вне фильма, почему мы и не можем воспринять их в исторической конкретности. Отсюда нехудожественность исторически достоверного эпизода, несоответствие между правдой исторической и правдой художественной, а следовательно, и обеднение, неполная передача идейного смысла изображаемого события.

Если ту или иную реплику или ситуацию кинодраматург недостаточно обосновал самим ходом событий, предшествующим действием, развитием характера, он ставит актера и режиссера в очень сложное и фальшивое положение, хотя сами по себе реплика или ситуация реальны и возможны.

* * *

«...Идеальное,— писал Маркс,— есть не что иное, как материальное, пересаженное в человеческую голову и преобразованное в ней»[1]. Формы этого преобразования различны. Одной из них, результатом эстетического освоения мира, и является художественность. Она требует преобразования жизненных впечатлений в соответствии с сущностью отражаемой жизни и по законам определенного вида искусства.

При оценке художественности какого-либо произведения мы не можем считать тот или другой вид искусства «реалистичнее» остальных или ту или иную творческую манеру (в пределах реализма) «художественнее» всех прочих. Но всякий раз мы обязаны раскрыть, насколько верно, полно и сильно автор передал определенную идею, отразил картину жизни, пользуясь законами данного вида искусства, возможностями избранной художественной манеры.

Если понятия художественности научно-популярного и художественного фильмов различны, то при общности основных предпосылок они не одинаковы и в разных жанрах художественных фильмов.

Без творческого преобразования впечатлений от жизни, без художественного воплощения идеи невозможно глубокое познание жизни. Художники-реалисты рассматривают эстетическую переработку впечатлений от действительности как средство более глубокого познания жизни. «Природа слишком сильна и своеобразна, чтобы взять ее, так сказать, целиком, померяться с нею ее же силами и непосредственно стать рядом; она не дастся. У нее свои слишком могучие средства. Из непосредственного снимка с нее выйдет жалкая, бессильная копия. Она позволяет приблизиться к ней только путем творческой фантазии. Иначе было бы слишком просто быть художником. Стоило бы только, по совету одного лица, в «Разъезде» Гоголя, сесть у окна да записывать, что делается на улице, и вышла бы комедия или повесть»[1]. Эти слова Гончарова примечательны. Художник-реалист должен передавать свои впечатления вместе с причинами, их вызвавшими. Он схватывает и передает и облик вещей и их смысл, сущность. А так как смысл, сущность на поверхности не лежат, то художник должен «переплавлять» сырые факты для познания сущности и передачи результатов этого познания народу.

Сущностью произведения искусства является его идея, которая как бы цементирует это произведение, объединяет все его части вокруг основного стержня. Особенно это справедливо в отношении театра и кино. Для драматургии характерны концентрация действия вокруг основной линии событий, развитие конфликта и его преодоление. Идейно-эстетическая переработка жизненного материала драматургом есть прежде всего концентрация этого материала, отбор того, что имеет прямое отношение к изображению процессов, интересующих автора, и отбрасывание того, что к ним отношения не имеет. Неумелое пользование огромными изобразительными возможностями кино зачастую приводит к перегрузке фильма второстепенным материалом и опять-таки к потере художественности. В ряде фильмов (и в первую очередь биографических) авторы нанизывают эпизоды, связанные между собой не единой идейной концепцией, а только общностью действующих лиц.

Биографические произведения обладают большими возможностями показать облик героя путем глубокого анализа какого-либо одного из важнейших эпизодов его жизни, в котором, как в капле воды, отражается его характер, отношение к жизни, к людям и который служит зрителю цен-

[1] К. Маркс, Капитал, т. I, 1951, стр. 19.

[1] Русские писатели о литературе, т. I, 1939, стр. 391.

ным материалом для жизненной учебы. Мы ни в коем случае не против произведений, охватывающих большие периоды жизни людей и широкий круг исторических событий — в этом заключаются огромные преимущества и киноискусства и литературы. Но мы все же за углубление против расширения, мы против мелькания кадров, лиц, сцен, против пестроты и драматургической несдержанности, нечеткости, несобранности некоторых сценариев и фильмов.

Драматургия уже не вернется к «трем единствам», но их рациональный смысл — сосредоточение внимания на главном, глубокое раскрытие характеров, идейное и психологическое обоснование поступков, всесторонний показ процесса, заинтересовавшего художника,— сохраняет известное значение и для нас.

Единство в многообразии — старый эстетический принцип. Единству настроения, эмоционально-эстетическому восприятию способствуют и цвет, и декорация, и последовательность эпизодов, сцементированных идеей произведения.

Отсутствие цельности в художественном произведении сильно ослабляет его воздействие на человека. Одним из серьезных художественных недостатков фильма «Большой концерт», имеющего важное познавательное значение, является отсутствие цельности и единства эпизодов, связывающих концертные номера, что не дает возможности его воспринять, как полноценное художественное произведение.

Эстетическое преобразование впечатлений от действительности и передача их средствами искусства преследуют также цель выявления, подчеркивания, наиболее полного выражения красоты реальной действительности.

Искусство есть высшая форма эстетической деятельности человека. Если художественное произведение отражает явления действительности, которые и сами по себе доставляют человеку эстетическое наслаждение, то искусство усиливает это наслаждение, обобщая красоту действительных примеров и явлений и воплощая ее в художественных образах.

М. И. Калинин, обращаясь к советским художникам, призывал их «любить нашу родину со всем тем новым, что существует в Советском Союзе, и показать ее, родину, в красивом виде... в ярком, художественно-нарядном виде. Если художник так будет любить социалистическую родину, то перед его глазами раскроется все то живое и великое, что делается в Советской стране, и его любовь наполнится глубоким, живым, реальным содержанием»[1].

Если же искусство отражает явления безобразные, отвратительные, то хотя оно и доставляет также эстетическое наслаждение мастерством художественной формы их отображения, но вместе с тем вселяет в человека омерзение и презрение к их сущности. Натуралистическая обрисовка, смакование грубых, отвратительных сторон действительности потому уже чужды подлинному искусству, что ставят отражающего на один уровень с отражаемым, тогда как подлинно эстетическая переработка отрицательных жизненных фактов, подчеркивая их неприемлемость для человека, возвышает художника над этими фактами как гуманиста.

Одним из серьезных недостатков ряда прогрессивных зарубежных кинофильмов является настолько детальное изображение пыток, убийств и т. п., что оно отвлекает зрителя от идейного смысла изображаемых явлений. Классические образцы подлинного реализма даны в лучших советских кинофильмах о Великой Отечественной войне, которые, передавая все ужасные, грубые стороны жизни, главное внимание сосредоточивали на раскрытии идейного смысла изображаемых событий.

Подлинное искусство должно нести человеку большую радость, быть изящным по форме, воспитывать эстетические взгляды народа, пробуждать в нем художников и развивать их. Воспитание эстетическое есть в то же время воспитание политическое, идейное.

Художественная правда — это верное отражение существенных сторон действительности средствами искусства. Впечатления, полученные от фильма, лишь тогда имеют цену, когда они приводят зрителя к верному пониманию действительности и доставляют ему эстетическое наслаждение.

Натурализм, отказываясь от какой бы то ни было художественной переработки материала действительности, тем самым отрицает возможность глубокого познания средствами искусства сущности явлений, отрицает художественность.

---

[1] М. И. Калинин, О литературе, стр. 93.

Формализм призывает к такой «обработке» действительности, которая от нее ничего в произведении искусства не оставляет, которая лишает искусство объективного содержания, правды, а стало быть, и художественности.

Реализм, борющийся и с натурализмом и с формализмом, ни в коем случае не есть бескровное, серое, одностороннее изображение жизни. Фантазия, вымысел, полет мысли и воображения, в высокой степени присущие реализму, должны максимально использоваться творческими работниками кино. Как восторженно был встречен народом кинофильм «Мусоргский», богатый выдумкой, использованием колоссальных возможностей кино, смелым решением эпизодов, содержанием гармонического единства музыки и действия, цвета и психологических характеристик!

* * *

Критерием истинности и художественности произведения искусства является общественно-политическая практика.

Марксистско-ленинское понимание практики как критерия правды в искусстве исходит из определения практики как процесса активного взаимодействия людей с существующей вне их сознания объективной действительностью, как реальной общественно-исторической деятельности людей.

Правдивость художественных образов, являющихся результатом творческого эстетического преобразования действительности в художественном мышлении, может быть проверена только соотношением образов с отражаемой ими объективной реальностью. Сопоставление художественных образов с сущностью и тенденциями развития явлений самой жизни — вот критерий истинности или неистинности и отдельного художественного образа и произведения в целом. Для того чтобы сделать такое сопоставление, критику надо знать жизнь не хуже, если не лучше, чем художнику.

Жизненный факт, перенесенный в художественное произведение, перестает быть конкретным — он претендует на то или иное обобщение, на типичность. Поэтому соотносить художественный образ с единичным, конкретным фактом жизни нельзя; мы должны определить место данного художественного образа в произведении и соотнести его, как и всякое обобщение, с рядом фактов и явлений реальной жизни, выявить не столько «отдельные частности», сколько «общее направление» произведения, как этому учит товарищ Сталин[1].

Хорошее знание жизни художником является залогом правдивого отражения действительности в его произведениях. Активное участие человека, воспринимающего искусство, в общественной практике, правильность его мировоззрения, богатство жизненного опыта делают его художественные оценки более верными.

Умело соотнося содержание произведений искусства, их идеи с фактами и тенденциями реальной действительности, марксистская художественная критика дает глубокие и верные оценки и отдельных произведений и творчества художника в целом.

Соотнесением произведения искусства с действительностью проверяется не только правдивость его содержания, но и художественность его формы. «Создание формы требует от художника огромной работы мысли, напряженных переживаний и очень больших знаний. Значит, и форма находится в конечном счете в зависимости от социальных отношений, от классовой борьбы»,— говорил М. И. Калинин[2].

Важнейшим актом проверки истинности отражения действительности в искусстве (наряду с оценкой критики и исследованиями теоретиков искусства) является результат непосредственного воздействия произведения искусства на массы.

Здесь важно отметить такой фактор, как длительный отбор лучшего в искусстве. Проверка временем — это одна из самых суровых проверок. М. И. Калинин, характеризуя писателей типа Потапенко, который «был в свое время сравнительно крупный литератор» и которого теперь забыли, назвал их творчество «временной» литературой[3].

В процессе общественно-политической практики людей происходит отделение «временного» искусства от подлинного, отбор и включение в сокровищницу мирового прогрессивного искусства произведений

---

[1] И. В. Сталин, Соч., т. XII, стр. 112.

[2] М. И. Калинин, О литературе, стр. 88.

[3] Там же, стр. 74.

правдивых и высоко идейных по содержанию, гармонически прекрасных по форме — всего лучшего из того, что создано человечеством.

Решающую роль в этом отборе играет народ, его оценка, его подход к произведениям искусства и народного художественного творчества. В беседе с композитором У. Гаджибековым товарищ Сталин указал на эту роль народа, сказав, что народные мелодии создавались в результате сотен лет, за этот период успели отшлифоваться, очиститься и теперь дошли до нас, как совершенная законченная форма искусства. Отмечая, что народ бережно хранит все лучшее, что создано его представителями, Калинин писал: «в народе не может сохраниться то искусство, которое не представляет ценности. Народ — это все равно, что золотоискатель, он выбирает, сохраняет и несет, шлифуя на протяжении многих десятилетий, только самое ценное, самое гениальное»[1].

В нашем советском обществе, где политический и культурный уровень народа небывало вырос, а партия и государство неустанно воспитывают в народе хорошие вкусы, главным актом в оценке произведения искусства общественно-политической практикой является его восприятие современниками — героями и творцами новой жизни, строящими коммунистическое общество,— и результаты непосредственного политического, эстетического, эмоционального воздействия этого произведения на массы.

Силу и характер такого воздействия гениально определил В. И. Ленин, сформулировав в беседе с К. Цеткин требования, которым должно удовлетворять искусство, принадлежащее народу, и указав, что оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс; оно должно быть понятно массам и любимо ими, должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их; оно должно пробуждать в них художников и развивать их.

Идейность произведения искусства, его народность и правдивость, понятность и доступность народу, красота его художественной формы, его эмоциональность, его мобилизующая, организующая и преобразующая роль — вот что подвергается проверке и оценке на основании общественно-политической практики воспринимающих его советских людей.

ЦК ВКП(б) в своих постановлениях по идеологическим вопросам указывал, что в оценке произведений искусства критики должны исходить из требований жизни, из интересов советского народа.

Большевистская партия вскрыла порочность и антинародность «теориек», утверждавших, будто произведение искусства в условиях советского общества может быть рассчитано на понимание не современников, а отдельных потомков. Передовые демократические художники всегда творили для народа, для своих современников.

Но если так ставился вопрос в дореволюционное время, когда подавляющая масса трудящихся не имела доступа к произведениям искусства, то насколько реакционной в наши дни представляется теорийка о понятности искусства «только избранным»!

Народ-победитель, народ-творец, советский народ — самый передовой в мире по своей идейности и по уровню своего сознания — является самым беспристрастным, доброжелательным и строгим судьей произведений искусства, оценивая талантливость их по тому, насколько глубоко и верно отражают они дух нашей эпохи, насколько они доходчивы.

Наша критика еще в большом долгу перед народом и перед художниками. Она не всегда верно оценивает произведения искусства и не всегда раскрывает их хорошие и слабые стороны.

Изучать сущность искусства, овладевать «тайнами» художественности — значит помогать художникам воплощать могучими, ничем не заменимыми средствами искусства в конкретных образах великие идеи нашей эпохи, идеи демократии и социализма, идеи коммунизма.

---

[1] М. И. Калинин, О литературе, стр. 194.

Б. ПОСПЕЛОВ, И. РОМАНОВ

КИНОИСКУССТВО ЯПОНСКОГО НАРОДА

«Желаю всему японскому народу и его интеллигенции полной победы демократических сил Японии, оживления и подъема экономической жизни страны, расцвета национальной культуры, науки, искусства и успеха в борьбе за сохранение мира».

И. СТАЛИН.

В планах подготовки и развязывания новой мировой войны одно из первых мест американский империализм отводит Японии. Превратить Японию в военный плацдарм для нападения на Китай и Советский Союз, заставить японский народ служить интересам американских монополий, воспитать из японцев послушных рабов и использовать их как пушечное мясо в подготавливаемой Уолл-стритом войне за мировое господство — таковы цели и задачи политики Соединенных Штатов в оккупированной ими Японии.

Эта преступная политика встречает отпор со стороны широчайших масс японского народа, в памяти которого еще живы ужасы прошлой мировой войны, принесшей миллионам простых японцев неисчислимые бедствия и страдания.

С каждым годом растет и крепнет движение сторонников мира в Японии. Руководимые рабочим классом и его авангардом — японской коммунистической партией, трудящиеся Японии, несмотря на жесточайшие репрессии американских оккупационных властей и японской полиции, смело несут знамя борьбы за мир.

Присуждение Сталинской премии Мира за 1951 год видному японскому общественному деятелю, депутату парламента профессору Икуо Ояма, одному из организаторов славного движения сторонников мира в Японии, говорит о больших успехах движения борцов за мир в Японии.

Народы Советского Союза, сами испытавшие в прошлом ужасы иностранной оккупации, в которой участвовали также японские империалисты, вполне понимают страдания японского народа, попавшего в беду в связи с иностранной оккупацией, и глубоко сочувствуют ему. С исключительной силой эти чувства советских людей выражены в историческом новогоднем послании товарища Сталина, который пожелал японскому народу свободы, счастья и полного успеха в его мужественной борьбе за возрождение и независимость своей родины.

В этой борьбе вместе со всем народом Японии участвуют и лучшие представители японской интеллигенции — писатели, ученые, художники, артисты и работники прогрессивного киноискусства.

* * *

Разгром империалистической Японии Советской Армией создавал благоприятные предпосылки для развития и демократизации японского киноискусства. Рухнула пропагандистская машина японского империализма, открывались пути для укрепления материально-экономической и технической базы японской кинематографии, для творческого роста ее работников.

Однако открыто реакционная, колонизаторская политика американских оккупационных властей в Японии по существу не изменила катастрофического положения японской кинематографии.

«И все же мы живем»

Оккупационные власти в законодательном порядке ограничили развитие японской национальной кинематографии. Проникновение американского капитала в кинопроизводство и прокат имело следствием резкое сокращение количества выпускаемых японскими фирмами кинокартин.

Японская кинопромышленность, будучи не в состоянии конкурировать с американской, до сих пор не выходит из тяжелого финансового кризиса.

Реакционная японская кинематография, существуя на жалкие крохи, которыми ее удостоили разжиревшие дельцы Голливуда, из кожи лезет вон, чтобы угодить американским хозяевам и их лакеям, японским империалистам. Выпуск открыто реакционных фильмов особенно увеличился с тех пор, как оккупационные власти передали функции цензуры и контроля за кинопроизводством специально созданному Комитету по регулированию идейного содержания фильмов, в который вошли махровые японские милитаристы, бывшие руководители органов пропаганды империалистической Японии.

По примеру американского кино японские фирмы выпустили целый ряд низкопробных антидемократических милитаристских фильмов, как, например, «Домой», «Горящая 38-я параллель» и других, самым беззастенчивым образом искажающих политику Советского Союза по отношению к Японии и представляющих собой чудовищную клевету на корейский и китайский народы.

Начали выходить фильмы, прославляющие императора и «победы» японской армии в минувшей войне. Возрождается жанр исторических самурайских фильмов «Чамбара эйга», с неслыханным цинизмом воспевающих кровавые похождения средневековых самураев.

В середине 1950 года на экранах Японии демонстрировался фильм «Это конец или начало?», с методической последовательностью рассказывающий историю создания атомной бомбы от начала научно-изыскательных работ вплоть до ее первого применения. С ужасом смотрели зрители на экран, вспоминая недалекое прошлое, когда были превращены в развалины Хиросима и Нагасаки. Вполне понятно негодование прогрессивной японской печати, которая справедливо усмотрела в выпуске этого фильма попытку запугать японский народ атомной мощью США.

Насколько сильна зависимость японских кинофирм от американского капитала говорит хотя бы тот факт, что до самого последнего времени в Японии не создано ни одного цветного фильма.

После провала первого цветного фильма, выпущенного в марте 1951 года, кинокомпания «Сиотику» пыталась приступить к постановке нового цветного фильма «Гендзи-моногатари» по роману Мурасаки Сикибу. Однако вскоре стало ясно, что компания не сможет обойтись без «помощи» американских фирм. Даже японская реакционная критика была вынуждена признать: «То, что мы не можем без помощи американцев воспроизвести на экране повесть о Гендзи — произведение, вошедшее в классический фонд японской национальной литературы и являющееся гордостью нашей национальной культуры, является весьма прискорбным фактом.

Необходимо изыскать возможности для постановки этого фильма в самой Японии, используя для этого японские материалы».

Таково катастрофическое положение современной японской кинематографии, с каждым годом все более теряющей свою независимость и ставшей как и в период войны 1941—1945 годов на путь служения силам реакции и милитаризма. Реакционная японская кинопропаганда делает свое черное дело одурманивания японцев и подготовки их к новой мировой войне на стороне США.

* * *

Разгром японского империализма во второй мировой войне ознаменовался мощным подъемом всех демократических сил страны. Колонизаторская политика оккупационных властей наталкивается на растущее с каждым днем сопротивление народа. В демократическом лагере объединились все прогрессивные деятели культуры. Под руководством коммунистической партии Японии крепнет и ширится единый фронт сторонников мира, демократии и прогресса.

Борьбу против империалистических поджигателей войны, против оккупационного режима ведут вместе со всем народом и рабочие кинопромышленности, и передовые деятели киноискусства.

У демократического лагеря японского кино имеется большой опыт борьбы за мир и демократию. В его послевоенной истории — четыре многотысячные забастовки, организованные на предприятиях кинокомпании «Тохо» в знак протеста против массовых увольнений; в его арсенале — организованная борьба и чуть ли не баррикадные бои на студии «Кинута», сопротивление вооруженным полицейским отрядам, блокирующим митинги и сходки киноработников; в его повседневной практике — разоблачение антинародной, империалистической сущности деятельности Голливуда и его японских приспешников, организация бойкота реакционной кинопродукции, поставленной на службу поджигателями войны, создание фильмов, отстаивающих интересы народа, интересы возрождения, независимости страны и сохранения мира во всем мире.

Преодолевая полицейские репрессии всякого рода и рогатки цензурного комитета, преследующего «крамолу» со старанием самого настоящего фашистского органа, прогрессивные деятели выпустили ряд фильмов, сыгравших значительную роль в укреплении фронта сторонников мира: «Трагедия Японии», «Утро в доме Окацунэ», «Враг народа», «Мы не жалеем о нашей юности», «Жизнь женщины», «Война и мир», «Зеленые горы», «Побег на рассвете», «Слушай голос океана», «Когда мы встретимся вновь» и др.

Японский комитет защиты мира, профессиональные союзы, Лига защиты демократии и другие организации широко использовали эти фильмы в своей деятельности.

Реакция всеми способами старалась ослабить силу их воздействия, вырезая «опасные» эпизоды, принуждая переделывать, замалчивая в прессе, запрещая публичные обсуждения. Некоторые прогрессивные кинопроизведения так и не увидели света. В процессе производства были запрещены фильмы «Поражение японской армии», «Башня лилий», «Черный рынок» и другие.

Искусственными мерами всячески создаются неимоверно тяжелые условия для выпуска каждого прогрессивного фильма. Кинофирмы, запуганные репрессиями, отказываются финансировать их, предоставлять пленку, необходимые материалы.

Однако никакими драконовыми мерами не удалось удушить демократическую японскую кинематографию. И не удалось потому, что она пользуется поддержкой народа.

Стремясь полностью освободиться от зависимости крупных кинофирм, прогрессивные работники японского кино приступили к постановке ряда фильмов на средства, собранные путем пожертвований. Это начинание нашло отклик среди широчайших масс трудящихся и было поддержано рядом профсоюзов. Первоначально были выпущены короткометражные документальные фильмы из жизни рабочих и служащих: «Мы — рабочие-электрики», «Съезд членов профсоюза работников государственных железных дорог», «Живущие в море» и другие.

Летом прошлого года был выпущен новый прогрессивный фильм «И все же мы живем».

Четырнадцать месяцев напряженного труда вложено в эти 2805 метров пленки, на которой запечатлена борьба рабочего класса за свои права в условиях современной Японии.

«И все же мы живем»

Почти четыре миллиона иен собрали трудящиеся для создания фильма. Поденные рабочие фабрики Иидахаси, живущие впроголодь, в свободное время ловили лягушек, продавали их медицинским лабораториям, а все вырученные деньги вкладывали в фонд фильма. Крестьяне, влачащие нищенское существование, несли последние гроши. Некоторые профсоюзы уделили средства на фильм из сумм, предназначенных на поддержание бастующих рабочих. Прогрессивная общественность создала для содействия созданию фильма специальный комитет, куда вошли представители Лиги демократической молодежи, профсоюза работников кино и театра, Всеяпонского профсоюза рабочих судостроения и других организаций.

Постановку фильма комитет поручил одному из самых видных режиссеров Тадаси Имаи. Деятельный, энергичный человек, замечательный мастер своего дела, последовательный борец за защиту национального искусства — это один из тех деятелей кино, которые связали свою жизнь с делом освобождения японского народа. Как-то в газетах промелькнула заметка о том, что некая японская кинофирма, воспользовавшись тем, что Имаи был уволен со студии «Тохо», предложила ему работу при условии, что он выйдет из коммунистической партии... Эта провокационная попытка потерпела крах. Все честные люди Японии уверены, что Имаи не пойдет на сделку с реакцией.

Постановочный коллектив фильма «И все же мы живем» состоял из лучших специалистов японского кино, в свое время изгнанных предпринимателями из студий за активную борьбу против колонизации отечественной кинематографии.

Большую организационную помощь в производстве фильма оказал боевой коммунистический коллектив прогрессивного токийского театра «Дзенсин-дза». Этот театр вообще очень много сделал для развития демократического киноискусства страны. Руководитель театра Тедзюро Каварадзаки и ведущий актер Кан'эмон Накамура с большим мастерством исполнили главные роли в фильме «И все же мы живем», используя для создания правдивых образов богатые возможности национального драматического искусства.

Реакция усиленно старалась сорвать выпуск фильма на всех стадиях его производства. В течение полугода цензура затягивала утверждение сценария и разрешила его к постановке только после значительных купюр, которые во многом сглаживали первоначальную остроту его социальной направленности.

Больших трудов стоило добиться аренды у частной фирмы старой киносъемочной аппаратуры, имевшей уже двадцатилетний срок службы.

Съемки фильма сопровождались неоднократными провокациями. Так, 12 мая 1951 года свыше тысячи полицейских и ста двадцати шпиков в штатском платье совершили погромный налет на территорию, где проходила съемка фильма.

Но фильм «И все же мы живем» вышел. На примере токийских безработных и полубезработных поденных рабочих он показал, что будущее Японии в руках наро-

да, который не допустит развязывания новой войны.

По выражению одного из обозревателей, этот фильм «созвучен настроению не только рабочих Японии, но и рабочих других капиталистических стран, которые несмотря на незнание языка поняли бы его вполне. Впервые создан японский фильм на уровне мировых достижений кино. Он стал японским глубоко национальным фильмом». Даже буржуазная критика вынуждена согласиться, что это лучшее японское кинопроизведение 1951 года.

Несмотря на некоторые недостатки, признанные самим режиссером Имаи, фильм доказал еще раз, что демократическое японское кино имеет прочные традиции и выходит на путь действительного служения народу.

Японские сторонники мира высоко оценили заслуги демократического киноискусства перед народным движением за мир и демократию. Недавно Японский комитет защиты мира присудил режиссеру Тадаси Имаи — постановщику фильмов «Когда мы встретимся вновь» и «И все же мы живем» национальную «Премию мира».

«Получение «Премии мира», — заявил Имаи, — является для меня невыразимой радостью, но в то же время она и обязывает ко многому. Я с напряжением всех сил буду продолжать борьбу, создавая фильмы мира».

Выпущенный в условиях господства на японском кинорынке американской военно-пропагандистской продукции, демократический антивоенный фильм «И все же мы живем» вызвал глубокое сочувствие со стороны всех миролюбивых людей Японии. Рабочие требуют, чтобы демократические киноработники приступали к выпуску новых фильмов.

Профсоюзные организации «Тохо» начали практическую подготовку к съемкам картины «Фильм для мира» и уже располагают для этой цели денежными средствами в сумме шести миллионов иен.

Прогрессивные киноработники совместно с театром «Дзенсин-дза» готовятся к созданию нового антивоенного фильма, который будет снимать замечательный режиссер, ветеран японского кино Сацуо Ямамото.

* * *

Передовые работники японской кинематографии борются не только за идейность, за демократическое содержание, но и за сохранение и развитие самобытных особенностей национального киноискусства, противопоставляя свой художественный метод порочным штампам растленного космополитического американского кино.

Творчество прогрессивных японских кинорежиссеров глубоко национально по форме; в нем находят свое воплощение и развитие древнейшие традиции японского театра.

С самого возникновения японского кино в нем сложились два отличающихся друг от друга жанра: так называемые фильмы «Гэндай-гэки», посвященные современной жизни, и фильмы «Дзидай-гэки», построенные преимущественно на историческом материале.

Развитие первого жанра шло параллельно развитию театра «Сингэки», который, испытывая значительное воздействие европейского театра, сам оказал решающее влияние на фильмы «Гэндай-гэки». Особенности же фильмов «Дзидай-гэки» восходят к старинной театральной школе «Кабуки», зародившейся еще в недрах средневековой Японии. Конечно, известное влияние «Кабуки» чувствуется и в фильмах «Гэндай-гэки», но здесь используются лишь наиболее ценные традиции этой театральной школы, переосмысленные и несколько видоизмененные применительно к особенностям кино.

Развитие японского кино по существу выражалось в совершенствовании кинофильмов жанра «Гэндай-гэки», которые затрагивали насущные вопросы современности и облекали свою идейно-тематическую основу в наиболее доступную для зрителей форму, последовательно освобождаясь от условных штампов театра «Кабуки».

В послевоенный период в результате вторжения Голливуда устоявшиеся жанры японского кино и национальная форма фильмов стали терять свою самобытность, начали распадаться, причем наибольшие потери в этом отношении понесли фильмы «Гэндай-гэки». Слепое подобострастное подражание американскому кино, свойственное реакционным кинодеятелям Японии, характеризует их стремление к ликвидации национального киноискусства.

Японские кинофирмы набирают актеров, которые «походили бы на американцев», объявляют «конкурсы кинозвезд», на кото-

«И все же мы живем»

рых премируют японских актрис, наиболее приближающихся к голливудским эталонам. В фильмах подвизаются сплошь американизированные японцы — развязные на американский манер юноши, циничные девицы из варьете и т. п. Все это глубоко чуждо японскому кино, талантливые артисты которого — такие, как Исудзу Ямада и другие — очень много сделали для воплощения на экране правдивых образов представителей японской нации.

Для придания фильму «занимательности» используются голливудские рецепты: нагромождаются друг на друга неестественные конфликты, совершенно немыслимые в жизни ситуации.

В противоположность реакционным киноработникам, идущим на поводу у Голливуда, прогрессивные деятели стремятся сохранить и развить национальные формы японского киноискусства, приближая его к жизни. Глубоко правдива игра актеров, которые принимали участие в съемках демократических, антивоенных фильмов, реалистически рисующих жизнь и быт трудящихся современной Японии.

С каждым годом улучшается качество фильмов, выпускаемых прогрессивными работниками японской кинематографии. От одностороннего, иногда не слишком глубокого раскрытия отдельных злободневных тем к показу всеобъемлющей картины борьбы японского народа за мир, за демократизацию страны — таков путь, пройденный японским демократическим киноискусством за послевоенные годы.

Осенью прошлого года несмотря на полицейские репрессии в Токио открылся Всеяпонский конгресс защиты мира. Среди делегатов демократических организаций были три представителя японского кино. Это — Тадаси Имаи, режиссер Секикава, поставивший фильм «Слушай голос океана», и молодая, но исключительно популярная в народе киноактриса и общественный деятель Хатаэ Киси.

Прогрессивное киноискусство Японии сплачивает в своих рядах лучших, талантливых мастеров. Широко известно имя опытного режиссера Фумио Камеи, который, кстати сказать, подвергался репрессиям за свои прогрессивные убеждения дважды: до войны, еще во времена режима Тодзио, и в 1950 году, при режиме американской оккупации.

Хейноске Тосио, Кеси Кусуда, Кодайдзи Ясиро, Исудзу Ямада, Акира Авасаки и многие другие деятели японского кино посвятили свое творчество родному народу.

Успехи японского прогрессивного киноискусства значительны. Оно пользуется поддержкой всех японских трудящихся, и в этом залог его дальнейших успехов. Напрасны все попытки реакции запугать японский народ и его интеллигенцию, заставить отказаться от борьбы за возрождение и независимость родины, за расцвет национальной культуры, науки и искусства, за сохранение мира.

Демократическое киноискусство Японии будет и впредь честно служить своему народу.

А. БРАГИНСКИЙ

ДЕМОКРАТИЧЕСКОЕ КИНО ФРАНЦИИ ПРОТИВ ПОДЖИГАТЕЛЕЙ ВОЙНЫ

„Куда идет французское кино?» Так озаглавила летом 1951 года свою анкету еженедельная газета французских коммунистов «Юманите-диманш». Эта анкета позволила кинорежиссерам Луи Дакену, Клоду Отан-Лара, Жюльену Дювивье, оператору Луи Пажу, сценаристу Клоду Спаак, актерам Франсуазе Розей, Фернанделю и ряду других высказаться по существу волнующих их вопросов.

У всех участников анкеты — людей разных взглядов и убеждений — оказались общие стремления: оградить французское кино от покушения со стороны правительственной цензуры, освободить отечественный экран от засилья американских фильмов, противопоставить аморальной и человеконенавистнической продукции Голливуда подлинно художественное, жизнеутверждающее, прогрессивное киноискусство, обеспечить деятелям французского кино возможность работать в обстановке мира и национальной независимости.

Таковы насущные проблемы французской кинематографии.

В ответах на анкету «Юманите-диманш» режиссеры Клод Отан-Лара и Андре Кайатт резко критиковали деятельность цензуры. Оба режиссера являются ее жертвами.

В 1949 году Отан-Лара задумал снять фильм «Ты не будешь убивать», направленный против войны, против увеличения срока военной службы. Этот замысел не был осуществлен — среди продюсеров не нашлось ни одного, который рискнул бы финансировать производство антивоенного фильма.

«С этой цензурой, — пишет Отан-Лара, — с ее кодексом приспособленчества кино становится слабоумным. Его герои умирают, и американское кино находится при смерти, так как оно потеряло всякую свободу выражения. В этой свободе вся жизнь кино».

Имя Андре Кайатта — новое во французской кинематографии. Юрист по профессии, Кайатт после войны дебютировал в кино в качестве постановщика одного из четырех скетчей («Тетка Эмма»), вошедших в фильм «Возвращение к жизни». В 1949 году он поставил по сценарию Клода Спаака фильм «Правосудие свершилось», принесший ему всеобщее признание. Фильм показывал лицемерие буржуазного судопроизводства и смело разоблачал существующие в нем порядки, позволяющие оказывать давление на судей.

В минувшем году Кайатт задумал снять фильм по материалам нашумевшей тридцать лет назад аферы со спекуляциями американскими военными излишками в Европе. В свое время были приняты все меры, чтобы замять это грязное дело, в котором оказались замешанными не только видные французские министры и чиновники, но и их американские коллеги. Для этого было состряпано дело против ни в чем неповинного человека — Сезнека, который и был упрятан в тюрьму на двадцать пять лет. Фильм, направленный против несправедливого приговора, грозил скандальными разоблачениями и к тому же его события весьма походили на многочисленные аферы послевоенных правителей Франции. Именно поэтому власти запретили

«Адрес неизвестен»

Кайатту снимать фильм «Дело Сезнека». Однако это незаконное решение вызвало взрыв возмущения общественности, и правительство было вынуждено снять запрет.

Кайатт сделал должные выводы. В своем ответе на анкету «Юманите-диманш» он подчеркивает, что «цензура ополчилась на тех режиссеров и сценаристов, которые поняли, что фильм — это не развлечение, а носитель определенных идей. Эта цензура широко открывает дорогу фильмам, в которых фигурируют трупы, голые женщины, гангстеры и проститутки, и плотно закрывает дверь для фильмов, которые поднимают какую-либо проблему. Цензура стоит, таким образом, между нами и зрителем». Поэтому Кайатт призывает объявить ее вне закона.

Борьбе с правительственной цензурой был посвящен грандиозный митинг в зале Плейель, созванный в мае 1951 года Комитетом защиты французского кино и Лигой прав человека. Генеральный секретарь Комитета защиты французского кино Людовик Маркус сказал на этом митинге: «Мы не позволим мадам Анастазии (так иронически прозвали французы цензуру.— *А. Б.)* анестезировать кино. А так как она представляет для него слишком большую опасность, мы высказываемся за ликвидацию цензуры».

Цензурная машина, пущенная в ход в порядке общей «политики удушения французского кино», призвана убивать всякую живую мысль во французских фильмах и преграждать доступ на экраны прогрессивным произведениям из других стран. Успешно справляясь со второй задачей, «мадам Анастазия» не сумела воспрепятствовать французским кинорежиссерам создать за последнее время ряд значительных в идейном отношении кинофильмов.

Борьба против цензурных рогаток объединяет многотысячную армию киноработников — людей различных политических взглядов. Благотворнейшее влияние на их позицию в этом вопросе, а также на их творчество оказывает трудовой народ Франции, его прогрессивные организации и в первую очередь компартия, чья принципиальная и последовательная защита национальной кинематографии высоко ценится всеми французскими киноработниками.

В этом плане очень показательна эволюция в творчестве постоянно работающего во Франции итальянского режиссера Марселло Паглиеро (снимавшегося в фильме Росселини «Рим — открытый город»).

В 1949 году Паглиеро поставил фильм «Человек идет по городу», в котором французские докеры были обрисованы пьяницами и развратниками.

Гневную отповедь Паглиеро дал тогда на страницах газеты «Аксион» гаврский докер Жан Ферран. Он писал: «Вы сделали нетипичное типичным, вы поступились правдой жизни, исказив ее. Философия «разврата» никогда не была свойственна рабочим. Это — качество пресыщенной и развращенной буржуазии».

По настоянию возмущенных зрителей фильм был снят с экранов Гавра. Пролетариат Франции устроил фильму обструкцию и в других портах и городах страны.

К Паглиеро посыпались письма с протестами.

Реакционная пресса использовала этот фильм в своей пропаганде против докеров в связи с их отказом выгружать американское вооружение. Бульварные листки превозносили «сверххудожественные достоинства» этого произведения.

Но Паглиеро сумел разобраться в том, кто был его благожелательным критиком, а кто — лицемерным другом. В прошлом году он выпустил новый фильм «Любовники с Брамор», резко отличающийся от фильма «Человек идет по городу».

«Брамор», или «Мертвый рукав» — это участок реки, превращенный в кладбище небольших грузовых суденышек и барж, которые кормят огромную армию речников Франции. Фильм посвящен этим простым людям, их борьбе за жизнь.

Фильм, рассказавший историю двух молодых людей и их товарищей, которые бросили вызов буржуазии, наживающейся на горе и слезах миллионов бедняков, был встречен с огромной симпатией миллионами кинозрителей.

Показателен и поворот, который произошел в творчестве видного французского кинорежиссера Ива Аллегре, снявшего в прошлом ряд фильмов («Деде из Антверпена», «Манеж» и другие), которым были свойственны презрительное отношение к человеку, прославление низменных инстинктов, садизм, порнография. Это были произведения, сделанные по худшим рецептам «черных фильмов» Голливуда.

Последний фильм Ива Аллегре «Чудо бывает лишь раз» позволяет думать, что американская пропаганда и ее французские подпевалы не сумели сделать из него своего приверженца. В своем новом фильме режиссер запечатлел образы молодых людей, разлученных войной и тяжело переживающих ее последствия. Ив Аллегре сумел найти верный тон и настоящую человеческую теплоту. Вместе со своими героями, роли которых превосходно исполняют француз Жан Марэ и итальянка Алида Валли, он становится в ряды борцов с поджигателями новой войны.

Большим событием в художественной жизни Франции в прошлом году явился выпуск фильма режиссера-коммуниста Луи Дакена «Хозяин после бога», в котором остро и гневно показана необходимость борьбы против невыкорчеванных остатков расизма. В центре фильма образ «морского волка», капитана парохода «Юная Нелли» Йориса Кипера, который перед лицом подлинной человеческой трагедии и страданий становится активным борцом против всех тех, кто прямо или косвенно разжигает расовую ненависть между народами.

Из-за материальных затруднений Дакену пришлось отказаться от натурных съемок, хотя действие фильма происходит в основном на море. Преодолев всяческие препятствия, Дакен выпустил свое произведение на экраны в очень короткий срок.

Фильм направлен не столько против немецких нацистов, сколько против их английских, а особенно американских преемников. Поэтому он сразу же был встречен в штыки всей так называемой «большой прессой». Естественно, что Дакен также не может теперь получить работу. Он стал «опасным» в маршаллизованной Франции.

Но этот скромный и мужественный человек не сложил оружия. Будучи секретарем профсоюза киноработников, он в печати и на митингах, с трибун конференций продолжает бороться за правдивое и честное киноискусство французского народа.

«Мы, коммунисты, — пишет Дакен, — а с нами и все киноработники отдаем себе отчет в той роли, которую в борьбе за мир и культурный прогресс призваны играть кинофильмы. Мы никогда не прекратим отстаивать право каждой нации высказывать при их помощи свои самые сокровенные мысли, отражать борьбу народа, его радости, надежды и страдания...»

О жизни простых людей Франции говорят фильмы одного из талантливых кинорежиссеров Жан-Поль Ле Шануа, являющегося генеральным секретарем объединения французских сценаристов.

Режиссерская деятельность Ле Шануа началась после войны. В 1948 году на экраны Франции вышел его первый фильм «В сердце бури», который сразу же привлек к себе внимание зрителей. Так же, как и Рене Клеман в «Битве на рельсах», Ле Шануа включил в свой фильм документальные кадры, снятые операторами Дерри, Бургуэном, Лемаром и другими участниками движения сопротивления. «В сердце бури» — это взволнованный рассказ об одном из партизанских отрядов, сражавшихся в горах Веркора, о мужестве

«Адрес неизвестен»

скромных бойцов, исполнявших свой долг перед родиной.

В 1949 году Ле Шануа выпустил полнометражный художественный фильм «Прогульщики» — о борьбе французского учителя против косности и рутины в школе. «Прогульщики» был признан во Франции лучшим фильмом года. В роли учителя снимался Бернар Блие. Эта творческая дружба с одним из лучших актеров французского кино продолжалась у Ле Шануа и в фильме «Не оставив адреса» («Адрес неизвестен»).

Ле Шануа говорит: «Хороший фильм можно сделать только на доброкачественном литературном материале, затрагивающем какую-либо сторону жизни нашего времени. Важно, чтобы зритель задумался над увиденным. Ему надо показывать то, что объединяет людей и сближает их между собой».

«Я люблю играть образы простых людей, — говорит Б. Блие, — тружеников, поступки которых в фильме придают осмысленность всему рассказу. Кино в еще большей степени, чем театр, призвано показывать лишь тех людей, которые трудятся и любят свою профессию. Мало кому интересно рисовать бездельников. Не мне во всяком случае».

Эти интересные мысли режиссера и актера претворены в известном советским зрителям фильме «Адрес неизвестен», в котором исключительно правдиво и выразительно раскрыты чувства простых людей, их душевная теплота, чуткость и братская солидарность в беде.

Парижу бездельников и тунеядцев, американских туристов и экзистенциалистов Ле Шануа сумел короткими, но запоминающимися штрихами противопоставить трудовой Париж, его замечательный рабочий класс.

Не случайно первыми, кому Ле Шануа показал свой фильм, были те самые парижские шоферы такси, которые помогали ему при съемках. Это была не только дань благодарности — Ле Шануа показал им свое произведение как первым и наиболее компетентным критикам, и только получив их полное и горячее одобрение, выпустил свой фильм на большой экран.

В опустевших студиях Жуэнвиля, где производство фильмов в ноябре 1951 года было почти уже свернуто, Ле Шануа в спешном порядке закончил свой новый фильм «Брачное агентство» — рассказ о судьбах незаметных людей, ищущих счастье и находящих его при содействии чуткого и внимательного человека, который руководил брачным агентством и роль которого в своей обычной манере, просто и задушевно играет тот же замечательный актер Бернар Блие.

В числе лучших фильмов минувшего года прогрессивная критика отмечает превосходный фильм известного режиссера Жана Деланнуа «Бог нуждается в людях», рассказывающий о полной нищеты и лишений жизни обитателей острова Сэн, расположенного вблизи бретонского побережья. Их единственным источником существования стала своеобразная охота за имуществом потерпевших крушение.

Ряд кинопроизведений истекшего года разоблачает существующие порядки, сатирически освещает отдельные стороны жизни современной Франции. Прогрессивная критика отмечает произведение режиссера Анри Шнейдера «Большая жизнь». Герой этого фильма молодой рабочий Жожо под влиянием американских фильмов и порнографической литературы решается на убийство и кражу, чтобы таким образом получить возможность начать «большую жизнь». Но уголовные замыслы Жожо во-время предотвращает его друг.

«Некоторые сцены этого фильма, — пишет «Юманите-диманш», — носят характер обвинения против печати, литературы и кино, прославляющих преступление... Образ Жожо — это образ молодого человека нашего поколения, которому загнивающее общество показывает в качестве примера мошенников, проституток и убийц в штатском и военной форме».

Едкой сатирой на французскую буржуазию является выпущенный в прошлом году фильм «Топаз» с Фернанделем в главной роли. Одноименная пьеса академика Марселя Паньоля, написанная еще в 1928 году, уже дважды экранизировалась. Это рассказ о мелком чиновнике, который сумел прибрать к рукам своего мошенника-патрона и сам стал таким же мошенником. Вмешательство цензуры, потребовавшей ряда купюр, выдает страх правителей Франции перед такого рода фильмами. Представитель комиссии по контролю над фильмами с циничной откровенностью заявил, что в тот момент, когда Франция готовится к войне, «недопустимо, чтобы молодым людям говорили с экрана о том, что ее строй прогнил...»

Можно назвать еще ряд сатирических кинопроизведений. Это фильм режиссера Жана Веелера «Первое оружие», разоблачающий нравы ипподрома, фильмы режиссера Поля Павио «Террор в Оклахоме» и «Чикаго-дайджест», пародирующие продукцию Голливуда, и ряд других.

Выпуск этих фильмов был свидетельством жизнеспособности французской кинематографии, роста прогрессивных тенденций среди ее мастеров, вопреки правительственной политике «удушения французского кино» и подчинения его американским киномагнатам.

Сейчас американское наступление на французское кино характеризуется свертыванием национального производства и закрытием студий. Американцы больше не доверяют французским киноработникам.

В сентябре 1951 года в Вашингтон был вызван один из администраторов крупнейшей французской кинокомпании «Франстюдио» Декур. Через три дня после его возвращения в Париже было объявлено о закрытии нескольких студий этой кинокомпании. Сейчас поговаривают о закрытии студий общества «Пате-фильм» и ряда других. И это только начало.

Жорж Садуль с горечью пишет в «Леттр Франсез», что «Голливуд, который позавчера удушил кинематографию Дании и Швеции, вчера проглотил гордую английскую кинематографию, видимо, желает завтра превратить целые французские студии после продажи их оборудования на слом в склады для кукурузной муки, кока-кола и напалмовых бомб. Американская оккупация, как и германская, преследует цель оставить Францию почти без всяких возможностей производить фильмы...»

Американцы, разумеется, позаботятся о том, чтобы работу имели только лица, прошедшие проверку своей «лойяльности». Скажем, такие режиссеры, как Ривер, сфабриковавший на американские деньги «французский» фильм по сценарию пресловутого Жан-Поль Сартра «Грязные руки». Какова карьера этого режиссера? В 1931 году на сцене театра «Амбигю» он поставил пьесу Муссолини и Форуано «Сто дней»; в период оккупации был инициатором постановки водевиля «Год 1940-й», прославляющего Петэна в таких неумеренных выражениях, что даже верноподданная «маршалу» цензура Виши не разрешила постановку. Словом, Ривер вполне последовательно пришел к Сартру. Если добавить, что Ривер представляет во Франции интересы голливудской компании «Рипаблик Пикчюр», специализирующейся на создании такого рода фильмов, как «Красная опасность», то американское клеймо на фильме «Грязные руки» станет видно и невооруженным глазом.

Американские оккупанты могут доверять и плодовитому Ришару Поттье, выпустившему в 1951 году по сценарию Жана Ануйля («переработавшего» роман Сесиля Сен-Лорана) фильм «Каролина дорогая». Это произведение продолжает фальсификацию истории французской революции 1789 года, начатую американским филь-

мом «Черная книга» («Царство террора») и оскорбляющую память деятелей революции. Фирма «Гомон» не пожалела денег на постановку: ведь одним из влиятельнейших членов административного совета фирмы является деголлевец Кормильон-Молинье, а его связи с американским «биг-бизнесом» всем хорошо известны во Франции.

В то время когда Луи Дакен, Рене Клер и многие другие режиссеры не имели работы, реакционный драмодел Жан Ануйль получил возможность дебютировать в кино в качестве постановщика фильма «Фиалки на 2 су», представляющего собой откровенную апологию разврата и проповедь войны.

Этот черный список можно было бы продолжить... Но к счастью, фигурирующие в нем имена не характеризуют большинства киноработников Франции, честно защищающих родное искусство.

Французские киноработники отлично понимают размер опасности, которая нависла над ними. Не случайно прогрессивная печать страны сравнивает их нынешнее положение с тем, в котором они находились в период нацистской оккупации. Но и тогда они не сдались: Луи Дакен, Жан Гремийон, Марсель Карнэ сумели создать значительные в художественном и идейном отношении фильмы — «Родина», «Огни лета», «Дети райка». В свете этих традиций прогрессивная критика оценивает и последний фильм Клода Отан-Лара «Красный трактир». Вынужденный снимать фильм с гиньольным сюжетом — историю о трактирщиках прошлого века, занимавшихся убийством и ограблением проезжих, Отан-Лара сумел придать своему произведению характер трагического фарса. Он зло посмеялся в нем над всем «жанром» фильмов с убийствами, вызывая в самые, казалось бы, трагические моменты неудержимый и заразительный смех зала. Этому в особенности содействует игра выдающегося французского комического актера Фернанделя в роли попа, жадного, сластолюбивого и трусливого.

Газета «Леттр Франсез» считает, что фильм Отан-Лара, одного из последовательных и настойчивых борцов за интересы французского кино, служит примером и уроком для всех его товарищей по профессии.

* * *

Куда идет французское кино? — спрашивала «Юманите-диманш».

Луи Дакен отвечает: «К новым боям и победам». И он продолжает: «Нам надо защитить вместе с правом на жизнь свое право свободно выражать истинные устремления нашего народа. У нас во Франции есть много режиссеров, актеров и техников, которые стремятся к созданию таких фильмов, каких ждет от них французская нация. Все вместе они будут помогать французскому кино остаться французским».

Эта борьба за национальную самобытность французского кино переплетается с борьбой за мир, которую ведет весь народ Франции. Сотни киноработников поставили свои подписи под Обращением о заключении Пакта Мира между пятью великими державами. Это их мнение выразил Андре Кайатт: «Защита мира — это сегодня обязанность всех людей. Надо ставить фильмы, вселяющие надежду, веру в жизнь и в возможность лучше жить».

Завтрашний день французского кино зависит от исхода титанической борьбы лагеря сторонников мира, демократии и прогресса с лагерем поджигателей войны.

Дружная и самоотверженная борьба французских киноработников за кровные интересы своего искусства встречает усиливающееся сопротивление отечественной и иностранной реакции. В ее руках банки, аппарат принуждения, экраны. Но на стороне киноработников — вся передовая Франция, ее честный и трудолюбивый народ. Об этом свидетельствует внушительная массовая демонстрация против закрытия студий Жуэнвиля, проведенная 15 ноября, и растущее с каждым днем движение протеста против американской оккупации французских экранов.

...Как-то после подписания пресловутого соглашения Блюм—Бирнс ныне покойный крупнейший французский актер и режиссер Луи Жувэ сказал: «Наши желудки, привыкшие к бургундскому, хотят заставить приспособиться к кока-коле...»

Но французский народ и с ним вместе киноработники не желают питаться голливудской «кока-колой». Единство народа и прогрессивных деятелей кино позволяет надеяться, что тиски, сжимающие французскую кинематографию, будут разжаты и она заживет полнокровной творческой жизнью.

В Секторе истории кино Института истории искусств Академии наук СССР

Издательство Академии наук СССР выпустило в свет на правах рукописи «Очерки по истории советского кино (рабочая программа)», написанные коллективом научных сотрудников Сектора истории кино Института истории искусств Академии наук СССР. Это первая научная рабочая программа, которая должна лечь в основу будущей монументальной работы по истории советского киноискусства.

Рабочая программа охватывает историю кино с момента его появления в России до наших дней. В очерках намечается следующая периодизация:

Кино в России до Великой Октябрьской социалистической революции (1896—1917).

Советское кино в период проведения Великой Октябрьской социалистической революции и в годы интервенции и гражданской войны (1917—1920).

Советское кино в период восстановления народного хозяйства (1921—1925).

Советское кино в годы борьбы за социалистическую индустриализацию страны (1926—1929).

Советское кино в период развернутого наступления социализма (1930—1934).

Советское кино в период завершения строительства социалистического общества (1935—1941).

Советское кино в годы Великой Отечественной войны (1941—1945).

Советское кино в период восстановления и дальнейшего развития социалистического хозяйства (1945—1950).

В каждом из очерков дается общая характеристика периода, и отдельные главы посвящаются художественной, научно-популярной и документальной кинематографии.

Рабочая программа должна быть широко обсуждена на специальных совещаниях. Намечается выезд научных сотрудников Сектора истории кино в Ленинград, Киев и Закавказье для обсуждения программы по истории кино на местах.

Институт истории искусств, Министерство кинематографии СССР и правление Московского Дома кино намечают провести в ближайшее время Всесоюзную конференцию, посвященную обсуждению рабочей программы. К участию в конференции, помимо киноработников, предполагается привлечь работников смежных областей искусства, а также сотрудников Института мировой литературы имени М. Горького, Академии художеств, Института истории Академии наук СССР и других.

До совещания правление Московского Дома кино проведет цикл тематических просмотров, на которых будут показаны наиболее значительные фильмы различных исторических периодов. Перед просмотрами будут прочтены лекции сотрудниками Сектора истории кино.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. М. М. Милославского.

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-78-85.

А 02216. Сдано в производство 8/I 1952 г. Подписано к печати 28/II 1952 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 10,96. Учетно-изд. л. 11,1. Зак. 70. Тираж 13100 экз.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., д. 5.

40
17 МАР 1952

3064

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1952 г.